



Romansk Forum Nr. 21 - 2006

Davenport, Randi Lise:

Skrellet og befridd for slik pynt som fortale":

prologen til Don Quijote, 1605, mellom tekst og paratekst

7 - 22

Cabanillas Cárdenas, Carlos F.:

De personaje literario a figura cómica –

La popularización de don Quijote en el siglo XVII

23 - 40

Sløtshøe, Anne: Cervantes' Don Quijote - En fortelling om begjær

41 - 49

Ruiz Rufino, Maximino J.: La Mancha (1605), Noruega (2005): leer el Quijote

51 - 65

Izquierdo, José María: Don Quijote enamorado. Platonismo en la Mancha

67 - 81

«SKRELLET OG BEFRIDD FOR SLIK PYNT SOM FORTALE»: PROLOGEN TIL *DON QUIJOTE*, 1605, MELLOM TEKST OG PARATEKST¹

Randi Lise Davenport

1. Introduksjon

Prologen til første bind av *Don Quijote* (1605) er en av de mest studerte prologene fra den såkalte gullalderen i spansk litteraturhistorie. Generelt har kritikerne lest prologen som en del av selve teksten. I denne artikkelen ønsker jeg imidlertid å lese prologen som en del av *parateksten*. Dette perspektivet har vært lite påaktet i de utallige fortolkningene av *Don Quijote*, inkludert dem som har analysert fortalens tekst i minste detalj. Mitt hovedanliggende er altså å se hva det paratekstuelle perspektivet kan tilføre lesningen av *Don Quijote*.

2. Paratekst (Genette)

Slik den franske teoretikeren Gérard Genette definerer termen «paratekst» utgjør den en overgang, en udefinert sone mellom teksten og «det utenfor teksten». Den er en slags randsoner som formidler en aural kommentar som er mer eller mindre legitimert av forfatteren. Denne randsonen er et privilegert sted for pragmatikk og strategi der forfatteren kan øve innflytelse på leserens mottakelse av teksten. Paratekstualitet omfatter alle de elementer og konvensjoner som formidler boka til leseren; den har alltid en funksjon. Paratekstuelle elementer kan begynne seg innen samme bind som teksten, slik som for eksempel tittel, kapitteloversikt, forord, dedikasjoner, epigrafer, noter, epiloger osv., eller de kan være plassert utenfor boka, som for eksempel intervju med forfatteren i media, eller privat i form av brev og dagbøker. Også oversettelse er et aspekt ved parateksten.² Et paratekstelt element er med andre ord alltid situert, det har en plass i forhold til selve teksten. Det er ikke «alt» utenfor teksten.

¹ Denne artikkelen er en lett omarbeidet versjon av et foredrag holdt i forbindelse med markeringen av 400-årsjubileet for utgivelsen av *Don Quijote* i Universitetsbiblioteket ved Universitetet i Oslo, 22. april 2005.

² Genette framhever særlig oversettelser gjort av forfatteren selv, eller med bidrag fra denne, og påpeker i slike tilfeller oversettelsens karakter av kommentar. Men dette gjelder neppe kun oversettelser der forfatteren er involvert. Oversettelse som et

I forordet til den engelske oversettelsen av Genettes bok *Seuils* (1987), kalt *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (1997), siterer Richard Macksey fra Laurence Sternes refleksjoner over romanens poetikk i *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*³ som et eksempel på en tidlig forløper for Genettes teori.⁴ Ifølge Macksey viser Sterne oss hvordan vi uten å merke det blir manipulert av bokas paratekstuelle elementer. I det følgende skal vi se nærmere på hvordan dette forholder seg hos Sternes læremester Cervantes. Men først skal jeg kort skissere prologens historikk og status på begynnelsen av 1600-tallet, resymere innholdet i *Don Quijote*-prologen og referere noen av de mest sentrale fortolkningene av den.

3. Prologen: Kort historikk og status på begynnelsen av 1600-tallet

Prologen har sine røtter i den greske tragedien der dens funksjon var å introdusere og redegjøre for dramaet. Senere opptrådte også prologen som en egen scenefigur – *prologus* – som kommenterte spillet som spill og seg selv som skuespiller og slik sett opererte på et metanivå.⁵ I narrative tekster har prologen primært vært en innledning. På 1200-tallet forekom prologen forholdsvis sjelden, men en rekke av Alfons den tiendes bøker hadde prologer som hovedsaklig var begrenset til å presentere det følgende verket uten å etablere noen dialog med leseren. (Den vanlige henvendelsen til leseren «Al lector» kom først på 1500-tallet.) På 1300-tallet er prologen fremdeles uten særskilte kjennetegn som skiller den tydelig fra resten av boka.⁶ På 1400-tallet ble prologen vanlig i spanske bøker, men den fungerte da gjerne også som dedikasjon (som ikke ble skilt ut som eget element før i det påfølgende århundret).⁷ Dette gjaldt for eksempel ridderbøkene. Disse prologene utla gjerne

paratekstuellt aspekt er interessant for oss her både i forhold til den norske oversettelsen, og ikke minst i forhold til Cervantes' tekst der oversettelse jo står sentralt i konstruksjonen av verket.

³ Utgitt i ni bind mellom 1760 og 1767.

⁴ Genette 1997:xi-xxii.

⁵ Jf. *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 1997. Her kunne det også føyes til noe om «exordium» i prekenes og taler. Aristoteles definerer exordium som begynnelsen på en tale, slik prologen er det i poesien og preludiet i (fløyte)musikken. Men til forskjell fra prologen i dramaet – som kan sløyfes, er «exordio» som innledning til talen uunnværlig. De spanske «preseptistene» i gullalderen studerte særskilt teater-prologen. Jf. Porqueras Mayo 1957:28, 32-33.

⁶ Porqueras Mayo 1957:82.

⁷ Porqueras Mayo nevner følgende termer som synonyme med «prolog» i perioden: *proemio, prefacio, exordio*. I noen tilfeller også *argumento, introducción, epístola, carta*. Det finnes fortsatt få «viktige» prologer i dette århundret ifølge PM, som nevner Juan de

også forfatterens moraliserende intensjon. På 1500-tallet, som en følge av humanismen, opplevde også prologen en renessanse. Ifølge 1500-tallsretorikken var prologen en del av utsmykningen (*ornatus*), et tillegg til teksten der tekstens hovedtema ble presentert. Nær sagt alle sjangere fikk prologer, som ble skrevet både på prosa og vers.⁸ De spanske 1500-talls-prologistene begynte etter hvert å utforske og reflektere over prologen og bryte med tradisjonelle mønstre.⁹

Prologen var med andre ord institusjonalisert og ble oppfattet som en obligatorisk del av ethvert «litterært» verk da Cervantes skrev *Don Quijote*. (Gullalderen i spansk litteraturhistorie, altså 15- og 1600-tallet, er også gullalderen for prologen.) Cervantes studerte nøye prologene til sine forgjengere og samtidige, men gikk atskillig lenger i sin ironisering over prologens konvensjonalitet. På mange måter er hans prolog en oppsummering av alle tidligere typer prologer.¹⁰ Prologen til *Don Quijote* «snakker om seg selv» som sjanger, den kommenterer sin egen tilblivelse idet den blir til foran øynene på leseren.

4. Prologen til Don Quijote, 1605

Mitt utgangspunkt for denne artikkelen er følgende sitat fra prologen:

«Jeg skulle ønske jeg kunne gi deg den skrellet og befridd for slik pynt som fortale og den lange rekken av sonetter, epigrammer og lovprisninger det er vanlig å sette i begynnelsen av bøker. For jeg kan fortelle deg at selv om det kostet meg en del møye å sette denne boken sammen, var ingen større enn å skrive denne fortalen som du nå leser.»¹¹

Prologens forfatter-jeg ramser her opp en rekke paratekstuelle elementer. Men han innfrir altså ikke sitt eget ønske om å gi leseren historien «fri for fortale» –

Mena, Alvaro de Luna, Marqués de Santillana og prologen til *Cancionero de Baena* som unntak (1957:87-89).

⁸ Martín 1993:77-78.

⁹ Porqueras Mayo 1981. Porqueras Mayo hevder at prologen har vært viktigere i spansk litteratur enn i øvrig europeisk litteratur på grunn av de sterke «folkelige innslagene» (*veta popular*) i spansk litteratur. (Porqueras Mayo 1957:15).

¹⁰ Jf. Martín 1993:80.

¹¹ *Den skarpsindige lavadelsmann Don Quijote av la Mancha*, oversatt av Arne Worren, Aschehoug, Oslo, 2002, s. 29, heretter forkortet DQ/AW.

«Sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse. Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuvo por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo.» *Don Quijote de la Mancha*, red. Francisco Rico, Instituto Cervantes/Crítica, Barcelona, 1998, s. 9, heretter forkortet DQ.

og heller ikke for andre paratekstuelle elementer, som vi skal se litt seinere (pkt. 6).

4.1. Kort beskrivelse av prologen:

Prologens epitet «Desocupado lector» bryter med alle de tradisjonelle epitetene i henvendelsen til leseren. (Den norske oversettelsen – «Velvillige leser» – er kanskje i dette tilfellet litt uheldig ettersom Cervantes antakelig hentyder til den klassiske tradisjonens *otiosus lector*¹², det vil si en som er fri til å hengi seg til filosofi og «litteratur».¹³ Som kjent betyr å «nyte sitt otium» ikke å hengi seg til lediggang.) Dette parodieres dobbelt i og med at selve verket handler om lavadelsmannen Alonso Quijanos lektüre av ridderromaner – og fordi leseren av *Don Quijote* skal gi seg i kast med et verk som er et angrep på denne lite prestisjefylte sjangeren: «for hele boken er et angrep på ridderbøkene, som Aristoteles ikke drømte om, sankt Basilios ikke nevnte med et ord, og Cicero ikke ante noe om.»¹⁴, slik vennen uttrykker det.

Fortalens forfatter-jeg følger tradisjonen fra Horats (metaforen finnes allerede hos Ovid) i å omtale boka som sitt barn, men sier overraskende at han kun er dets stefar, ikke far. Han beklager seg over de store vanskelighetene han har med å skrive denne prologen, det er vanskeligere enn å skrive boka om Don Quijote og gir følgende beskrivelse av seg selv i skrivesituasjonen: «en gang jeg sto uviss med papiret foran meg, pennen bak øret, albuen på skrivepulten og hånden under kinnet mens jeg tenkte på hva jeg skulle skrive ...»¹⁵. Dette svarer temmelig nøyaktig til en beskrivelse av melankolikerens positur slik vi kjenner den for eksempel fra det kjente kobberstikket «Melankolien» av Alfred Dürer (1514). Det er i dette øyeblikket av «kreativt tungsinn» at en venn plutselig dukker opp og kommer forfatteren – og dermed prologen – til unnsetning.¹⁶

¹² Quintilian, *Institutiones*, IV, II, 45. Jf. note 1 i DQ, s. 9.

¹³ Alvarez Amell 1990:133.

¹⁴ DQ/AW s. 33. «porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón,». DQ, s. 17. Jf. Alvarez Amell 1990:133.

¹⁵ DQ/AW s.30. «; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría,». DQ, s. 10-11.

¹⁶ Om denne posituren og andre ikonografiske forbindelser, se María A. Roca Mussons «'Melancólico estás. / Es que no escribo.' Notas sobre el prólogo del *Quijote* I» i *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, 2004:1215-1224. Denne scenen fra prologen der melankolien bringes på bane (iht. epokens humoral-teorier, Cervantes står ganske sikkert i gjeld til Huarte de San Juan og hans *Examen de ingenios*), har sin parallell i avslutningen av bind to når don Quijote ligger på dødsleiet og Sancho uttaler: «Deres nåde må ikke dø, men følg mitt råd, herre, og lev i mange år til, for den største galskap et menneske kan begå i dette liv, det er å legge seg til å dø uten videre, og uten at noen

Prologen fortsetter her som en dialog mellom vennen og forfatteren. Etter å ha lyttet til forfatterens ironisering over bøker fulle av sitater av autoriteter fra Aristoteles til Xenophon¹⁷, og hans erklæring om både å ha utilstrekkelig dannelse til å følge opp dette, og til å være for lat til å lete opp autoriteter til å underbygge det han likevel kan si uten deres hjelp, foreslår vennen at han kan skrive de nødvendige hyllingsdikt osv. selv, og gir ham forslag til latinske sitater etter hukommelsen. Vennen slår fast at ettersom hensikten med historien er å tilintetgjøre ridderbøkernes plass og autoritet i verden, er det ikke nødvendig å hente fyndord hos filosofene, råd fra Den hellige skrift, fabler fra poetene, osv...

Forfatteren forteller så avslutningsvis leseren at han har gjort bruk av vennens klokskap og råd for å skrive denne fortalen, og tar farvel med den latinske hilsenen, *vale*.

5. Sentrale fortolkninger av prologen og dens funksjon

Før jeg kommenterer prologen i lys av parateksten skal jeg gjengi noen sentrale fortolkninger av prologen til *Don Quijote*.

Prologen til *Don Quijote* er den lengste og viktigste av Cervantes' prologer (i norsk oversettelse utgjør den ca 5 sider). Kritikerne har stort sett tolket prologen som en del av romanen. På samme måte som selve verket problematiserer den grensene for fiksjonen og framstår som en «introduserende mini-roman»¹⁸. Den gir leseren eksempler på mangfoldet av stemmer, og på ironien, som forekommer i selve romanen.¹⁹ Den er også blitt kalt en «anti-prolog» (Maurice Molho), og likevel oppfyller denne «anti-prologen» alle de tradisjonelle funksjonene til prologen som litterær under-sjanger.²⁰

dreper ham, og at ingen andre hender enn melankoliens gjør ende på ham.» DQ/AW s. 799-800. «No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía.» DQ, s. 1219.

¹⁷ Jf. tolkningen av dette avsnittet som en klar referanse til Lope gjennom bruken av Ravisio Téxtors (ca 1470-1524) berømte encyklopediske verk *Officina* i artikkelen til Conde Parrado & García Rodríguez 2002.

¹⁸ Martín 1993:80. Genette skriver om fiktive forord: «the fictional preface –a fiction of a preface –does nothing but aggravate, by exploiting, the preface's underlying bent toward a self-consciousness both uncomfortable and playful: playing on its discomfort.» (Genette 1997:292) Han beskriver hvordan den endeløse speilingen, iscenesettelsen, selv-beskrivelsen i høy grad også er «that of the activity of literature in general». (292)

¹⁹ Escudero 1990:183.

²⁰ Escudero 1990:183.

Prologen blir av flere ansett som en egen sjanger som både er uavhengig av og samtidig i osmose (Michel Moner) med selve verket.²¹ Alberto Porqueras Mayo, som har viet flere studier til prologen som sjanger i spansk litteraturhistorie, hevder at avsnittet jeg siterer i tittelen – «skrellet og befridd for slik pynt som fortale» – kan være inspirert av augustiner-munken Malón de Echaidés²² prolog til *La conversión de la Magdalena* (1588) (*Magdalenas konvertering*) hvor det heter «eran menester pocos preámbulos,...» («få innledende ord var nødvendige»). Overdrivelsene og ironien kan han ha blitt inspirert til av Mateo Alemáns prologer²³ til «best-seller»-pikaresk-romanen *Guzmán de Alfarache* (1599), som i likhet med *Don Quijote* fikk en apokryf oppfølger²⁴ som Alemán behørig kommenterer i prologen til det «ekte» bind to (1604), slik Cervantes også kommenterer Fernández de Avellanedas²⁵ apokryfe oppfølger²⁶ til *Don Quijote* i sin prolog til bind to (1615). Porqueras Mayo hevder i tillegg at Lope de Vegas prolog til *El peregrino en su patria* (1604) har hatt en «negativ» innflytelse på Cervantes i den forstand at han ønsket å gjøre det motsatte av Lope: altså ikke skrive en lærd prolog med utstrakt name-dropping ettersom han mente det ikke passet til verk som var «løgnaktige påfunn»²⁷. Bekymringen for fiksjonens moralske konsekvenser kommer til uttrykk i prologene til flere av de nevnte verkene (*Lazarillo*, *Guzmán*, *DQ*) – alle er opptatt av spørsmålet om hovedpersonenes bedrag (*engaño*) og illusjon.²⁸

Den «romaniseringen» eller fiksjonaliseringen av prologen som de fleste kritikere påpeker, har ikke forhindret at prologen også leses rent «semantisk»²⁹ slik at for eksempel forfatterens uttalelse om «sin ringe lærdom» (*ingenio lego*) blir tatt for god fisk og bekreftet gjennom de mange «feilene» i de latinske sitatene i prologen. Men prologen er ikke nødvendigvis sannhetens sted,³⁰

²¹ Porqueras Mayo 1957, 1965, 1968, 1981.

²² Født i Cascante, Navarra, ca. 1530-1589.

²³ Én til «el vulgo» (almuen), og en til «el discreto lector» (den opplyste leser).

²⁴ Av valencianeren Juan Martí, under pseudonymet Mateo Luján de Sayavedra «natural vecino de Sevilla» (altså fra Sevilla, som Mateo Alemán selv) *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, utgitt i Valencia 1602 med betydelig suksess, inntil bind to av Alemán kom ut i 1604.

²⁵ En av kandidatene til det som antas å være et pseudonym er nettopp Lope de Vega.

²⁶ *Segundo tomo del ingenioso hidalgo... compuesto por el licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas... En Tarragona, en casa de Felipe Roberto, Año 1614.*

²⁷ DQ/AW s. 30. «[aunque sean] fabulosos y profanos», DQ, s.11.

²⁸ Alvarez Amell 1990:25.

²⁹ Alvarez Amell 1990:123.

³⁰ François Rigolot sitert av Cayuela 1996:162. Jean Canavaggio sier at det ikke er «informasjons-innholdet» i prologen som er interessant, men dens struktur. (DQ, s. XLIV)

prologen kan også være stedet for *la mise en fiction* – fiksjonaliseringen – av forfatteren og leseren.³¹ Cervantes' strategi er langt mer raffinert enn en A4-presentasjon av «forfatterintensjonen». Américo Castro har hevdet at Cervantes' to prologer til bind én og to av *Don Quijote* er det første kjente eksemplet på presentasjon av en litterær teknikk og et estetisk program i forbindelse med selve skapelsesprosessen.³²

Men, alt dette eksklusive fokus på prologen underkommuniserer dens plass blant de paratekstuelle elementene. La oss se nærmere på prologens omgivelser:

6. Paratekstuelle elementer i Don Quijote I (1605).

Jeg har inndelt de paratekstuelle elementene i Don Quijote I slik:

1) Tittelside

Preliminære tekster:

- 2) Prisfastsettelse («Tasa»)
- 3) Trykkegodkjennelse («Testimonio de las erratas»)
- 4) Privilegium («Privilegio real»)
- 5) Dedikasjon til Hertugen av Béjar
- 6) Prolog

Ti parodiske hyllingsdikt:

- 7 a) Til boken om Don Quijote, Urganda den ukjente³³
- 7 b) Amadís av Gaula til Don Quijote av la Mancha (Sonett)
- 7 c) Don Belianis av Grekenland til Don Quijote av La Mancha (Sonett)
- 7 d) Jomfru Oriana, Amadís' elskede, til Dulcinea av Toboso (Sonett)
- 7 e) Gandalin, væpner hos Amadís av Gaula til Sancho Panza, væpner hos Don Quijote (Sonett)
- 7 f) Fra Donosianeren, blandet poet, til Sancho Panza og Rocinante
- 7 g) Den rasende Roland til Don Quijote av La Mancha (Sonett)
- 7 h) Solridderen til Don Quijote av La Mancha (Sonett)
- 7 i) Solisdan til Don Quijote av La Mancha (Sonett)
- 7 j) Samtale mellom Babieca og Rocinante (Sonett)

³¹ Cayuela 1996:162.

³² Castro 1942:66.

³³ Tistavelsesvers med «brutt ende» som ikke er oversatt i den norske utgaven. Det gjelder også 7 f.

Til slutt i boka:

Seks parodiske dikt fra «Akademimedlemmene i Argamesilla»:

- 8 a) Kongonegeren, akademiker i Argamesilla, på Don Quijotes grav (Epitaphium)
 - 8 b) Herre av vann og brød, akademiker i Argamesilla, In laudem Dulcinea del Toboso (Sonett)
 - 8 c) Vimsekoppen, den velforstandige akademiker av Argamesilla, til Don Quijote av La Manchas stridshest Rocinantes pris (Epitaphium)
 - 8 d) Spottegjøken, argamesillansk akademiker, til Sancho Panza (Sonett)
 - 8 e) Tamegfan, Akademiker i Argamesilla, på Don Quijotes grav (Epitaphium)
 - 8 f) Tikktakk, akademiker i Argamesilla, på Dulcinea av Tobosos grav (Epitaphium)
- 9) Sitat på italiensk fra Ariostos *Orlando furioso*.
- 10) Innholdsfortegnelse og kapitteloverskrifter
- 11) Andre paratekstuelle aspekter?: Marginalnoter, kommentarer, oversettelse...

Det kan sies mye om omstendighetene rundt produksjonen av den første utgaven av *Don Quijote* i tilknytning til de innledende dokumentene som jeg ikke har anledning til å komme inn på her.³⁴ Jeg skal kun knytte noen kommentarer til punktene 5, 7 og 8 før jeg til slutt kommer tilbake til prologen og punkt 11.

6.1. Kommentarer til parateksten

6.1.1. Preliminære tekster som ikke er inkludert i DQ

Selv om det ikke var obligatorisk var det høyst vanlig at også den sekulære (fra Consejo de Castilla) og kirkelige sensuren og lisensen, eller tillatelsen, (*la licencia* og *aprobación*) ble inkludert blant de preliminære tekstene, men de er altså utelatt i første bind av DQ.³⁵ Den mest sannsynlige forklaringen på dette er

³⁴ Førsteutgaven er trykket av Juan de la Cuesta som styrte Pedro Madrigals trykkeri for hans enke i perioden 1599-1607, og ble solgt hos Francisco de Robles, «Kongens bokhandler». For omstendighetene rundt trykkingen av Don Quijote henviser jeg til Francisco Ricos artikkel «Historia del texto» i DQ.

³⁵ Til forskjell fra DQ I, så har DQ II med alle tillatelsene, både de sivile og de kirkelige, slik det var vanlig i perioden selv om dette ikke var lovpålagt. Det er kun fortalen og dedikasjonen som er inkludert i den norske oversettelsen. DQ/AW s. 405-408. (Jf. DQ, s. 605-623):

1) Tittelside

at utgiveren ikke hadde originalene til disse dokumentene for hånden da boka ble trykket³⁶ – noe som også antakelig har skjedd med den opprinnelige dedikasjonen Cervantes skrev:

6.1.2. Dedikasjon til Hertugen av Béjar

For den dedikasjonen som figurerer i *Don Quijote* – og som også er inkludert i alle(?) oversettelser; det er den første preliminære teksten inkludert i den norske oversettelsen³⁷ – viser seg nemlig å være et plagiat³⁸ av Fernando de Herreras dedikasjon i det for spansk litteraturhistorie skjellsettende verket fra 1580: *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*, samt av noen elementer fra Francisco de Medinas prolog til det samme verket. Man regner med at det er bokhandleren/trykkeren Francisco de Robles som har «rasket sammen» denne dedikasjonen i mangel av Cervantes' original under hastverket med å få boka trykket. Det er flere grafiske uregelmessigheter i det første «arket» (*pliego*) av DQ som tyder på dette.³⁹

Så selv om de preliminære tekstene til DQ følger standarden for epoken, er det også noen uregelmessigheter, slik som de utelatte administrative dokumentene og den plagierte dedikasjonen.

6.1.3. Hyllingsdikt

Som vi allerede har sett er fortsettelsen på det løsrevne sitatet fra prologen som jeg har brukt som tittel: «Jeg skulle ønske jeg kunne gi deg den skrellet og befridd for slik pynt som fortale «*og den lange rekken av sonetter, epigrammer og lovprisninger det er vanlig å sette i begynnelsen av bøker.*» Å føye til hyllingsdikt til forfatter og/eller verk av andre forfattere eller viktige personer

2) «Tasa» (Prisfastsettelse). Undertegnet av Hernando de Vallejo

3) «Fee de erratas»(Trykkegodkjennelse). Undertegnet av *licenciado* Francisco Murcia de la Llana

4) «Aprobación» (Autorisasjon) av *doctor* Gutierre de Cetina

5) «Aprobación» av *maestro* Josef de Valdivielso

6) «Aprobación» av *licenciado* Márquez Torres

7) «Privilegio» (Privilegium), ved Pedro de Contreras

8) Fortale til leseren

9) Dedikasjon til Hertugen av Lemos

³⁶ Dette er Ricos forklaring, jf. DQ/*Volumen complementario*, s. 12.

³⁷ Den norske oversettelsen av begge bind fra 2002 har forut for «Første bok» et innledende essay av Ben Okri.

³⁸ Ifølge Genettes terminologi er plagiat et eksempel på intertekstualitet (han definerer denne «tekstuelle transcendensen» langt mer restriktivt enn andre).

³⁹ Førsteutgaven, som egentlig var ferdig trykket i 1604, har eksepsjonelt mange korrekturfeil. Jf. Rico «Historia del texto» i DQ.

ble vanlig i løpet av 1500-tallet og var et så å si fast innslag i bøker fra begynnelsen av 1600-tallet.⁴⁰ Cervantes skal selv ha skrevet hyllingsdikt og dedikasjoner til andres verk mot honorar.⁴¹ Hyllingsdiktene var generelt korte og svært konvensjonelle, forfatterne av slike leilighetsdikt hadde sjelden mer enn informasjonen på tittelbladet som grunnlag for sin lovprisning – de hadde m.a.o. ikke lest selve verket. Diktene til *Don Quijote* skiller seg fra tradisjonelle hyllingsdikt på flere måter, for det første er de høyst parodiske, dessuten er de intimt forbundet med selve teksten. De parodierer ridderbøkene på samme måte som teksten de hyller. Hyllingsdikt var blitt parodierte tidligere, men et originalt trekk er at det er litterære figurer / fiktive personer som står som «forfattere» (jf. Amadís av Gaula, Den rasende Roland osv.) av de ulike hyllingsdiktene til den fiktive helten, Don Quijote.⁴² Samtidig er disse diktene en skarp satire av den etter hvert så utbredte vanen med at forfatterne selv skrev panegyriske dikt til sine egne verk i reklameøyemed. Mange mener Cervantes her spesielt sikter til sin rival, den feirede dramatiker Lope de Vega.⁴³

6.1.4. Epitafier/sonetter

Med de seks parodiske diktene fra «Akademimedlemmene i Argamesilla, en landsby i La Mancha, ved den tapre ridder Don Quijote av La Manchas liv og død»⁴⁴ som avslutter det siste kapitlet (LII), knyttes forbindelsen til de innledende parodiske hyllingsdiktene, og den komiske/burleske rammen for teksten understrekes. Disse diktene er kommet «forfatteren av denne historien» i hende fordi han traff «en gammel sårlege som i sitt eie hadde et gammelt blyskrin, som etter det han sa, var blitt funnet i grunnmuren på et gammelt nedrevet eneboerkapell som skulle renoveres.» I dette blyskrinet hadde man funnet et pergament «med gotiske bokstaver, men på kastiljanske vers» og det

⁴⁰ Simón Díaz 1983:142. Fram til ca 1530 var mange av hyllingsdiktene i bøker på latin.

⁴¹ Cervantes samarbeidet en periode med bokhandleren/trykkeren Francisco Robles, og skrev blant annet noen vakre dedikasjoner for ham ifølge Rico i «Historia del texto», DQ s. CC.

⁴² «Aparte habrían de mencionarse los textos cuya autoría se achaca a personajes literarios, ocurrencia cuya rarísima y más alta representación se encuentra al frente del Quijote.» Simón Díaz 1983:138. Astrana Marín og Bataillon mener at diktene ikke er forfattet av Cervantes. DQ, *Volumen complementario*, s. 16.

⁴³ Jf. DQ/*Volumen complementario*, s. 15 samt artikkelen av Pedro Conde Parrado og Javier García Rodríguez: «Raviso Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica.» *Revista electrónica de estudios filológicos*, 4, 2002.

⁴⁴ Jf. s. 399-402 i DQ/AW. Jf. DQ, s. 592-597.

som gjengis her er altså «De som kan leses og renskrives» og som er satt inn av «den troverdige forfatter av denne nye og enestående historie.»⁴⁵

6.1.5. Sitat

Helt til slutt siteres en verselinje på italiensk fra Ariostos *Orlando furioso* (Canto XXX, 16 «forse altri canterà con miglior plettro») som gjentas i spansk oversettelse i bind to, («vil kanskje en annen synge med bedre plekter»)⁴⁶.

6.1.6. Andre paratekstuelle aspekter?: Marginalnoter, kommentarer, oversettelse...

Spørsmålet om det finnes andre paratekstuelle aspekter i DQ skal vi se på når jeg nå kommer med noen avsluttende betraktninger om prologen – mellom tekst og paratekst.

7. Avsluttende betraktninger: 1605-prologen mellom tekst og paratekst

I beskrivelsen av prologen så vi at fortelleren ramset opp en rekke paratekstuelle elementer han altså helst ville ha unngått å dandere teksten med, men som likevel er med – i parodisk form. Men det er flere referanser til paratekst i prologen:

Når han (i en særegen variant av beskjedenhetstoposen) beklager seg overfor vennen som plutselig har dukket opp at hans fortelling er like tørr som espartogress osv, så beklager han også at fortellingen vil være «uten marginalnoter og uten noter ved slutten av boken, slik jeg ser andre bøker har, selv om de er løgnaktige påfunn,...». Han nevner *sitater*, eller *fyndord*, (også et paratekstuelle element) fra filosofene og Den hellige skrift, og sier «Alt dette må min bok klare seg uten, for jeg har ingen noter å sette i margen, heller ikke noen å sette til slutt,...». «Min bok må også mangle sonetter i begynnelsen,...»⁴⁷

⁴⁵ DQ/AW, s. 399. «el autor desta historia»; «un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo, que según él dijo, se había hallado en los cimientos derribados de una antigua ermita que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos,»; «Y los que se pudieron leer y sacar en limpio fueron los que aquí pone el fidedigno autor desta nueva y jamás vista historia.» DQ, s. 591.

⁴⁶ Jf. DQ/AW s. 416. «Y cómo del Catay recibió el cetro \ quizá otro cantará con mejor plectro.» DQ, s. 638.

⁴⁷ DQ/AW s. 30. «De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin,»; «También ha de carecer mi libro de sonetos al principio,» DQ, s. 12.

Vennen gir så råd om hvordan dette skal løses – og nevner i fleng paratekstuelle aspekter som kommentar, oversettelse, noter: «små latinske sentenser»; «gjelder det tapre hærførere, lar Julius Cæsar seg utlåne i sine egne *Kommentarer*, og Plutark gir Dem tusen fremstillinger av Aleksander den store»; «noen unser av det italienske tungemål»; «og overlat så til meg å sette inn marginalnoter og noter til slutt, for jeg sverger å fylle margene og fire fulle ark ved slutten av boken.»⁴⁸

Disse paratekstuelle elementene – på samme måte som fortalen som voldte ham slik bry og som han helst ville unngått, men altså likevel inkluderer og som både parodierer alle tidligere prologer og samtidig oppfyller prologens primære funksjon som innledning til den følgende teksten – også disse elementene og aspektene kan vi finne igjen i selve teksten. Vi skal se på noen eksempler: marginalnote, oversettelse, kommentar. (Alle understrekninger i det følgende er mine).

I kapittel IX, som har overskriften «hvor avslutningen og enden på den overveldende kampen mellom den tapre baskeren og den modige manchegoen fortelles» står det: «Jeg spurte hva han lo av, og han svarte at det var noe som sto skrevet i boken som en **marginalnote**. Jeg ba ham lese det for meg, og han sa, uten å slutte å le: «Det jeg har nevnt **står altså skrevet i margen**: ‘Denne Dulcinea av Toboso, som så mange ganger dukker opp i denne boken, sies å ha vært den flinkeste til å salte svinekjøtt av alle kvinner i La Mancha.’»⁴⁹

Og litt lenger ned får vi et eksempel på oversettelse: «[...] skyndte jeg på ham for å få ham til å lese begynnelsen, og da han gjorde det og improviserte en **oversettelse** fra arabisk til spansk, sa han at det sto: *Historien om don Quijote av la Mancha, skrevet av Cide Hemete[sic] Benengeli, arabisk historiker.*»

Hele dette kapitlet har vært *gefundene Fressen* for narratologer og romanteoretikere generelt med sitt spill med fortellerstemmer. Det er her den «andre forfatteren av dette verket» («Cervantes») dukker opp⁵⁰, han som «ikke

⁴⁸ DQ/AW s. 32. «estos latinicos»; «si de capitanes valerosos, el mesmo Julio César os prestará a sí mismo en su *Comentarios*, y Plutarco os dará mil Alejandro».»; «con dos onzas que sepáis de la lengua toscana»; «y dejadme a mí el cargo de poner las anotaciones y acotaciones; que yo os voto a tal de llenaros las márgenes y de gastar cuatro pliegos en el fin del libro.» DQ, s. 15-16.

⁴⁹ DQ/AW s. 80. «Preguntéle yo que de qué se reía, y respondiome que de una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación. Díjele que me la dijese, y él, sin dejar la risa, dijo: -Está, como he dicho aquí en el margen escrito esto: ‘Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puerocos que otra mujer de toda la Mancha’.» DQ, s. 108.

⁵⁰ Jf. avslutningen på kap. VIII: «Men det sørgelige er at alt dette lar forfatteren av historien om denne kampen bli hengende i luften, og unnskylder seg med at han ikke har funnet noe mer nedskrevet om don Quijotes bedrifter enn dem som er berettet. Det er sant nok at

ville tro at en så besynderlig historie var blitt overlatt til glemselens lover» (s. 77), og han kommer altså over et arabisk manuskript i Toledo som han så får en spanskkyndig murer («morisco aljamiado») til å oversette til kastiljansk, og det er denne oversatte historien som denne «andre forfatteren» gjenforteller fra og med kapittel IX. Han blir på et vis bokas redaktør/utgiver og kommer iblant med **kommentarer** til teksten. For eksempel: litt lenger ned sier han: «Om man kan fremsette noen innvending mot denne historien hva sannheten angår, kunne det ikke være noen annen enn at forfatteren var araber, siden det er typisk for denne nasjonen å være løgnaktig; men siden de har vært våre verste fiender, skulle man tro at de heller ville fortelle for lite enn for meget av sannheten. Således synes det meg at når han kunne og burde bruke pennen til lovprisninger av en så god ridder, virket det som han til tider unnlater å gjøre det; og det er slett gjort og verre tenkt da historikere må og bør være nøyaktige, sannferdige og upartiske, ... » – et avsnitt som avsluttes slik: «Kort sagt, annen del ifølge **oversettelsen**, begynte på denne måten: De to tapre og vrede stridsmennene satt med sine dragne og skarpe sverd høyt løftet, ...» (s. 81).

Her har «den andre forfatteren» gitt en *kommentar* som formidler boka til leseren – altså et paratekstuelt element, og det refereres til et annet, nemlig oversettelse.⁵¹

Som jeg nevnte innledningsvis sa Genette at parateksten alltid formidler en aural kommentar som er mer eller mindre legitimert av forfatteren, den er en randsoner mellom teksten og «utenom-teksten» der forfatteren kan øve innflytelse på leserens mottakelse av teksten. Vanligvis finnes slike kommentarer først eller sist i teksten.⁵² Prologen er den mest iøynefallende randsonen, men som vi har sett finnes det også randsoner inne i Cervantes' tekst. Forfatteren øver for eksempel innflytelse på leserens mottakelse av teksten når

den andre forfatteren av dette verket ikke ville tro at en så besynderlig historie var blitt overlatt til glemselens lover, heller ikke at de talentfulle forfatterne i La Mancha ikke skulle ha i sine arkiver eller skrivebord noen papirer som omhandler denne berømte ridderen, og således, ut fra den oppfatning, mistet han ikke håpet om en gang å finne slutten på denne storartede historien, og siden himmelen var på hans side, fant han den på den måten som kommer i annen del.» DQ/AW s. 77. Jf. DQ, s. 104.

⁵¹ For øvrig er det også referanse til illustrasjoner i dette avsnittet, som er et annet paratekstuelt aspekt Genette nevner, men ikke går inn på. Det arabiske manuskriptet «den andre forfatteren» får oversatt er illustrert og han beskriver en av illustrasjonene. Den første utgaven av DQ som faktisk hadde illustrasjoner ser ut til å ha vært en hollandsk oversettelse fra 1657. (Jf. «Historia del texto» i DQ, s. CCVI). Den norske oversettelsen har for øvrig et eget paratekstuelt innslag fra oversetterens hånd, i form av en innskutt parentes i teksten for å forklare en forglemmelse av Cervantes i originalen (jf. norsk utg. s. 171). Dette mener jeg er en uheldig løsning i en roman med metatekstuelle innslag som dem vi finner hos Cervantes.

⁵² Jf. Genette 163.

han slik som i kapittel XLVIII – som har tittelen «der kanniken taler videre om ridderbøker, sammen med andre ting som er hans begavelse verdig» – lar kanniken komme med rosende omtale av tre teaterstykker, der det ene, *La Numancia*, er en tragedie skrevet av Miguel de Cervantes (den ble først publisert i 1784).⁵³ Alt dette som verket helst skulle være «skrellet og befridd for» er altså likevel med.

I innledningen om paratekst refererte jeg til Macksey som hevdet at Sterne lar oss forstå hvordan vi uten å vite det blir manipulert av de paratekstuelle elementene i hans roman *Tristram Shandy* – han lar leseren bli en samarbeidspartner i den pågående litterære konstruksjonen.⁵⁴ Hos Sternes forgjenger og forbilde stilles ikke de paratekstuelle elementene til skue på samme åpenbare, typografiske måte⁵⁵, men leseren trekkes i høyeste grad inn i den pågående litterære konstruksjonen, slik vi ser det i prologen. Er det da egentlig slik at denne lesningen fra den paratekstuelle vinkelen bekrefter de vanligste lesningene av prologens plass og funksjon – som en del av fiksjonen, som en vareprøve på selve romanen?

Cervantes er en av de fremste prologistene fra den spanske gullalderen. Det er blitt hevdet at Cervantes ikke bare initierer den moderne roman-sjangeren, men at han med *Don Quijote* også skaper den moderne roman-prologen.⁵⁶ Jeg vil føye til at når Cervantes med *Don Quijote* skaper den moderne roman-sjangeren, så skaper han samtidig en sjanger som sluker store deler av parateksten og innlemmer den i fiksjonen. Han utvider tekstens «fiksjonsradius».

Bibliografi

Alvarez Amell, D. 1999: *El discurso de los prólogos del Siglo de Oro: la retórica de la representación*. Scripta Humanistica, Potomac.

Avalle-Arce, J. B. 1976: «Directrices del prólogo de 1605». II. «Directrices del prólogo de 1615». i: *Don Quijote como forma de vida*. Valencia, Castalia.

⁵³ De to andre er komedier av hhv. Lope de Vega, Gaspar de Aguilar og Francisco de Tárrega – Cervantes omtaler de to sistnevnte i rosende ordelag i prologen til sitt verk *Comedias y entremeses*.

⁵⁴ Genette 1997:xxi.

⁵⁵ Jf. f.eks. «the black page» og «the marbled page» i Sternes roman.

⁵⁶ F. J. Martín. Det er blitt påpekt at det var et «teoretisk tomrom» rundt romanen da den oppstod som sjanger med bøker som *Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache*, *Don Quijote* – det finnes svært få samtidige kommentarer til disse tekstene som forsøker å redegjøre for den nye skrivemåten (Alvarez Amell 1990:17). Dette tomrommet er til gjengjeld blitt fylt til randen i vår tid og *Don Quijote* er blitt et uuttømmelig felt for moderne narratologi (f.eks. M. Moner, J.G. Maestro).

- Ayala Flores, O. L. 1990: «Elementos de prólogo picaresco en el prólogo I al *Quijote*». i: *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (I-CIAC). Anthropos, Barcelona, s. 187-192.
- Canavaggio, J. 1998: «Vida y literatura» i *Don Quijote de la Mancha*. Red. Francisco Rico, Instituto Cervantes/Crítica, Barcelona, s. XLI-LXVI.
- Cayuela, A. 1996: *Le Paratexte au Siècle d'Or*, Genève, Droz. (Se særlig «Le paratexte et l'enjeu autobiographique: Cervantès et Pierre Menard» i Ch. II: «Sous le prologue, l'auteur»).
- Castro, A. 1942: «Prefaces to 'Don Quijote'». *Philological Quarterly*, XXI, s. 65-96.
- Cervantes, M. de. 2002: *Den skarpsindige lavadelsmann Don Quijote av la Mancha* Oversatt av Arne Worren, Aschehoug, Oslo.
- Cervantes, M. de. 1998: *Don Quijote de la Mancha*. Red. F. Rico, Instituto Cervantes/Crítica, Barcelona.
- Conde Parrado, P. og J. García Rodríguez. 2002: «Raviso Téxtor entre Cervantes y Lope de Vega: una hipótesis de interpretación y una coda teórica.» *Revista electrónica de estudios filológicos*, 4.
- Escudero, C. 1990: «El prólogo al *Quijote* de 1605, clave de los sistemas estructurales y tonales de la obra». i: *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (I-CIAC). Anthropos, Barcelona, s. 181-185.
- Genette, G. 1997: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Oversatt av Jane. E. Lewin. Cambridge University Press, Cambridge.
- Lothe, J., C. Refsum og U. Solberg. 1997: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Maestro, J. G. 1995: «Cide Hamete Benengeli y los narradores del 'Quijote'». [<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12482283119020404198624/index.htm>] besøkt 9.3.2005, kl. 15.05.
- Martín, F. J. 1993: «Los prólogos del Quijote: la consagración de un género». i: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13.1, s. 77-87.
- Moner, M. 1989: «L'encadrement. / Le prologue». i: *Cervantès conteur. Écrits et paroles*. Madrid, Casa de Velázquez.
- Montera Reguera, J. 1997: *El Quijote y la crítica contemporánea*. Centro de estudios cervantinos, Alcalá de Henares.
- Orozco Díaz, E. 1992: «Sobre el prólogo del 'Quijote' de 1605 y su complejidad intencional». i Lara Garrido, J. (ed.) *Cervantes y la novela del Barroco*. Universidad de Granada, Granada.

- Porqueras Mayo, A. 1957: *El prólogo como género literario. Su estudio en el siglo de oro*. CSIC, Madrid.
- Porqueras Mayo, A. 1965: *El prólogo en el renacimiento español*. CSIC, Madrid.
- Porqueras Mayo, A. 1968: *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*. CSIC, Madrid.
- Porqueras Mayo, A. 1981: «En torno a los prólogos de Cervantes» i *Cervantes su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, red. M. Criado de Val, Edi-6, Madrid, s. 75-86.
- Redondo, A. 1997: *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*. Castalia, Madrid.
- Rico, F. 1998: «Historia del texto» i: Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Red. F. Rico, Instituto Cervantes/Crítica, Barcelona, s. CXCII-CCXLII.
- Roca Mussons, M. A. 2004: «'Melancólico estáis. / Es que no escribo.' Notas sobre el prólogo del Quijote I» i *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, red. P. Civil, Castalia, Madrid, s. 1215-1224.
- Simón Díaz, J. 1983: *El libro español antiguo: análisis de su estructura*. Edition Reichenberger, Kassel.
- Socrate, M. 1998: «Lectura del Prólogo» i *Don Quijote de la Mancha, Volumen complementario*, red. F. Rico, Instituto Cervantes/Crítica, Barcelona, s. 12-14.

DE PERSONAJE LITERARIO A FIGURA CÓMICA – LA POPULARIZACIÓN DE DON QUIJOTE EN EL SIGLO XVII

Carlos F. Cabanillas Cárdenas

1. Introducción

La gran difusión de *Don Quijote de la Mancha* en el siglo XVII tuvo como consecuencia la popularización de su personaje principal, convirtiéndolo rápidamente en tema muy propicio para ser utilizado por otros autores de la época. La mayoría de dichas utilizaciones tiene una función muy específica: provocar la risa. Para ello se recurre a don Quijote, que ya desde muy temprano, como veremos, había dejado de ser protagonista de la novela para convertirse también en un personaje, popular, proverbial y casi folklórico.

Una idea ya conocida pero que merece recordarse siempre, dada la diversidad de interpretaciones modernas que tiene la novela – y que será mayor después de este último centenario – es que *Don Quijote de la Mancha* es en primer lugar un texto cómico, y precisamente por ello tuvo mucho éxito cuando salió de la imprenta en 1605. Este punto de vista no elimina las demás interpretaciones (que solo por contraste denomino aquí serias), pero llama la atención sobre la que primaba en el siglo XVII en despecho de las otras hechas a partir del Romanticismo¹.

Para los lectores del siglo XVII la novela cervantina solo tenía una función: entretener. Así la leyeron, acaso con algo de asombro, pues dicha novela cómica era diferente a los demás textos de la época, como el exitoso *Guzmán de Alfarache*, que añadía a sus elementos cómicos largas reflexiones o digresiones morales de acuerdo a la máxima clásica del *delectare et docere*². Mientras no

¹ Para un análisis de las diferentes perspectivas críticas puede verse los trabajos de Close (1978 y 2000). Con un resumen general en Close (1998), donde se señalan las dos perspectivas más usuales de interpretación y su interrelación: “la primera es el tipo de comprensión histórica definido por Schleiermacher, que remite siempre al dominio lingüístico del autor y de sus lectores contemporáneos; la segunda, de índole acomodaticia, trata de adecuar el sentido del texto, a pesar de su infraestructura de supuestos arcaicos, a la perspectiva mental del lector moderno. [...] Como suele pasar en los matrimonios, la frecuente tensión entre las dos actitudes oculta una simbiosis latente que se remonta a los orígenes de la hermenéutica” (CXLII). Ver también para el aspecto cómico Russell (1969) y Godoy (1998).

² Cuando Lesage traduce al francés el *Guzmán de Alfarache* (París, 1732) omite todos aquellos elementos morales (“moralités superflues”), y deja sólo lo de divertido que tiene la novela. Error de perspectiva, pues para un lector del XVII la parte moral, por muy densa que fuera, era útil y complementaria a la parte divertida que traía la novela

encontraban en el *Quijote* ninguna sentencia patente de este tipo, al menos como elemento importante, sino más bien una comicidad hilarante obtenida de la confrontación entre los elementos serios y los disparatados, donde estos últimos eran los más privilegiados. Lo que se evidencia en la caracterización de los personajes de don Quijote y Sancho Panza, pues pasaban, en diferentes ocasiones, de ser hombre discretos a simples locos o necios.

En el presente trabajo intentaré seguir algunas huellas de esa primera interpretación de la novela, a través de la lectura de ciertos pasajes de otros textos contemporáneos al *Quijote*, e intentaré precisar la transformación del personaje literario don Quijote en una *figura* cómica.

2. La difusión de la novela

Es de sobra conocido el éxito editorial que representó la aparición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en 1605. Pues de enero a marzo se habían agotado casi 1500 ejemplares, lo que ocasionó su reedición cinco veces el mismo año. El propio Cervantes en boca de Sansón Carrasco, en la *Segunda parte*, nos comenta el éxito de la novela:

Es tan verdad, señor – dijo Sansón – que tengo para mí entendido que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia: si no dígalos Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes, y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga. (II, 3)³.

Hay que recordar que dicho éxito de difusión debería ser mayor si se considera las diversas formas de difusión del libro. Por ejemplo, la lectura en voz alta, tal como lo cuenta el ventero en el capítulo 32 respecto a las novelas de caballerías:

que verdaderamente me ha dado la vida, no sólo a mí, sino a otros muchos. Porque cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí las fiestas muchos segadores, y siempre hay alguno que sabe leer, el cual coge uno de estos libros en las manos, y rodeámonos de él más de treinta y estámosle escuchando con tanto gusto, que nos quita mil canas. (I, 32)

picaresca de Mateo Alemán. Eso explica porque esta novela fue más exitosa que el propio *Quijote*, llegando a ser un auténtico best-seller de la época. Ver *Guzmán de Alfarache*, I: 64.

³ De ahora en adelante señalo sólo la parte y capítulo para facilitar el acceso a cualquier edición disponible del *Quijote*. Normalmente cito por la edición dirigida por F. Rico (1998).

3. Hacia lo popular...

El mencionado éxito de ventas, y sobre todo de lectura, habría de ocasionar que el personaje don Quijote y, en menor medida, sus adláteres (Sancho Panza, Rocinante, Dulcinea, etc.) entraran a formar parte de la cultura popular. Es decir que fueran rápidamente tomados como personajes y elementos populares tradicionales independientes de la novela. Véase lo que comenta Sansón Carrasco respecto a la primera parte:

los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden, y los viejos la celebran; y finalmente es *tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes...* que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: “Allí va Rocinante” (II, 3, mis cursivas)⁴

Un ejemplo que nos permite medir exactamente la inserción de don Quijote en la memoria colectiva del siglo XVII, fuera de su contexto de origen (el de la novela), es su presencia no en un texto literario sino en uno de no ficción, pero que describe una representación. Se trata de una relación de fiestas (una de las tantas que había en la época, en prosa o verso, y que se escribían para contar las celebraciones especiales de reyes, nacimientos de príncipes, victorias militares, festividades religiosas etc.)⁵. La que cito está fechada el 19 de octubre de 1607 (es decir sólo dos años después de la publicación de la primera parte del *Quijote*), y en ella se cuenta y detalla una mascarada y juego de sortija, en las que participan gente disfrazada, generalmente de personajes literarios famosos o mitológicos. Se detalla en dicha relación el desfile de los participantes en el juego, todos disfrazados, entre los que sobresalían los siguientes: el Caballero de la Ardiente Espada (es decir Amadís de Grecia), el Fuerte Brandaleón, el dios Baco y don Quijote:

A esta hora asomó por la plaza el Caballero de la Triste Figura, don Quijote de la Mancha, tan al natural y propio de como le pintan en su libro, que dio grandísimo gusto verle. Venía caballero en un caballo flaco muy parecido a su Rocinante, con unas calcitas del año de uno, y

⁴ Como señala, respecto al Cid, Egido (1996: IX): “El grado de lexicalización a la que llegó en el Siglo de Oro la materia cidiana es, tal vez, el signo más claro de su popularidad y arraigo en la memoria colectiva”. Ver para este tema, con el cual pueden encontrarse algunas coincidencias, mi anterior trabajo en esta revista Cabanillas (2004: 64-68). De hecho la palabra *rocinante* se registra ya como léxico común en el *Diccionario de Autoridades* de (1737).

⁵ Véase Lobato (1994) para la presencia de don Quijote en este tipo de festividades, y Arellano 2005 con una muy útil antología de estas relaciones de fiestas.

una cota muy mohosa, morrión con mucha plumería de gallos, cuello del dozavo, y la máscara muy al propósito de lo que representaba. Acompañábanle el cura y el barbero con los trajes propios de escudero e infanta Micomicona que su corónica cuenta, y su leal escudero Sancho Panza, graciosamente vestido, caballero en su asno albardado y con sus alforjas bien proveídas y el yelmo de Mambrino, llevábale la lanza, y también sirvió de padrino a su amo, que era un caballero de Córdoba de lindo humor llamado don Luis de Córdoba, y anda en este reino disfrazado con nombre de Luis de Galves. Había venido a la sazón desta fiesta por juez de Castro Virreina; y presentándose en la tela con extraña risa de los que miraban, dio su letra, que decía:

Soy el audaz don Quijó-,
y maguer que desgraciá-,
fuerte, brabo y arriscá-.

Su escudero, que era un hombre muy gracioso, pidió licencia a los jueces para que corriese su amo y puso por precio una docena de cintas de gamuza, y por venir en mal caballo y hacerlo adrede fueron las lanzas que corrió malísimas, y le ganó el premio el dios Baco, el cual lo presentó [a] una vieja, criada de una de las damas. Sancho echó algunas coplas de primor, que por tocar en verdes no se refieren⁶.

Este texto, la *Relación de la fiestas que se celebraron en la corte de Pausa por la nueva del proviimiento del Virrey en la persona del Marqués de Montesclaros, cuyo grande aficionado es el corregidor deste partido, que las hizo y fue el mantenedor de una sortija celebrada con tanta majestad y pompa, que ha dado motivo a no dejar en silencio sus particulares*) nos aporta tres noticias importantes⁷:

En primer lugar, evidencia que la popularidad del personaje don Quijote no es cosa de exageración. Pues no se trata de la *Relación* de una fiesta o mascarada realizada en España, sino en un pequeño y remoto pueblo de los andes del Perú, la Villa de Pausa (actualmente Pauza, en el departamento de Ayacucho), que celebraba el nombramiento del nuevo Virrey⁸. Si la fiesta se hubiera realizado en

⁶ Este texto lo dio a conocer Rodríguez Marín (1911: 97-118), reproducido en 1947 (575-85). Lo incluye Arellano (2005: 2-6) en su antología, y Valero (2005) hace una edición electrónica. Cito por la edición de Rodríguez Marín (1947), cotejando el pasaje con las otras dos ediciones. Valero señala que ha revisado el manuscrito original nuevamente.

⁷ Puede verse algunos comentarios parciales a dicha *Relación* en Miró Quesada (1962: 72-76), y Firbas (2000: 199-200).

⁸ Pauza era entonces una villa de apenas una docena de habitantes españoles y alrededor de 1500 nativos, pero que para la celebración debieron llegar invitados (como el dicho Luis de Córdoba) de algunas villas vecinas.

Lima o México habría menos sorpresa, y seguramente hubiera estado perfectamente entendida de acuerdo a la difusión editorial de la novela (casi 100 ejemplares en 1605⁹) y el establecimiento de las Cortes Virreinales (con todo su ornamento real). Pero la distancia geográfica y la cercanía temporal de 1605 a 1607 le dan características peculiares.

La segunda noticia que nos da el texto es la utilización del personaje don Quijote en una representación y por tanto como elemento independiente de la novela. En una fiesta de este tipo se requería personajes fácilmente reconocibles por los espectadores, por ello usualmente se recurrían a personajes mitológicos, míticos o famosos. Por ejemplo: caballeros andantes como el citado de la Ardiente Espada, o dioses mitológicos como el dios Baco.

Finalmente, señala el matiz claramente cómico del personaje don Quijote. Pues si bien se puede pensar que don Quijote cumplía el papel de caballero andante (como el de la Ardiente Espada), la rápida degradación burlesca que señala el texto lo lleva al extremo de lo ridículo-cómico¹⁰.

4. Don Quijote como *figura*

Del texto citado se desprende también que dicha caracterización cómica está dada en primer lugar por la descripción externa, ya que se representaba a don Quijote “tal y como le pinta su libro” es decir como lo describe Cervantes (I, I): “Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro” (después, I, 35, se dirá: “las piernas eran muy largas y flacas...”); además iba armado con armaduras viejas e inservibles “que habían sido de sus bisabuelos”, “tomadas de orín y moho”, “con rodela y lanzón”, que cabalgaba en un “rocín muy flaco”, “que tenía más cuartos que un real, y más tachas que caballo de Gonela”, etc.. Descripciones que se centralizan en dos aspectos: la delgadez excesiva¹¹ y la

⁹ Para la llegada de ejemplares del *Quijote* a América ver el clásico estudio de Leonard (1979: 302-12). Y para autores del Siglo de Oro en general ver Hampe (1992).

¹⁰ De hecho en el texto de la relación varias veces se señala la risa del público: “con extraña risa de los que miraban”, “y después de haber tenido entre sí algunas diferencias sobre el dar de los premios de invención, letra y gala, se resolvieron en esta forma: que el de invención, por haber sido todas tan buenas y reconocerse poca o casi ninguna ventaja en ellas, se le diese al Caballero de la Triste Figura, por la propiedad con que hizo la suya y la risa que en todos causó verle” (Rodríguez Marín, 1947).

¹¹ Para sugerentes apreciaciones respecto a la descripción física de don Quijote, y a su génesis como personificación de la Cuaresma (símbolo de abstinencia y maceración) que se contrasta con la del Carnaval (Sancho Panza), ver Redondo (1997: 207-16). Como es obvio la figura delgada del caballero se traslada también a su caballería.

antigüedad de sus armas¹². Ambos elementos marcarán el inicio de su composición en figura cómica, como veremos adelante, pues al aspecto físico se añade uno artificial: el creerse caballero andante.

Si se suma a esta descripción inicial cómo iba quedando don Quijote después de cada aventura: molido a palos, roto de armaduras, sin dientes y apenas muelas, la descripción que queda no sólo es la de una caricatura cómica y extravagante sino también grotesca. Recuérdese en la primera parte la impresión que causa la figura de don Quijote a los demás personajes, pues se le califica de: “tener mal talle”¹³, de ser “figura contrahecha” o “extraña figura”¹⁴, ser “hombre de tan mal parecer”¹⁵, o “fantasma”¹⁶, y de tener “mal pelaje y catadura”¹⁷.

¹² La insistencia en la antigüedad de sus armas evidencia el anacronismo del caballero andante, pero además el deterioro en sí de la imagen.

¹³ *mal talle*: I, 2, en la primera llegada a la venta: “El lenguaje no entendido de las señoras, y el mal talle de nuestro caballero acrecentaba en ellas las risas...”. I, 23, en la Sierra Morena en su primer encuentro con Cardenio: “El otro, a quien podemos llamar el roto de la mala figura (como a don Quijote el de la Triste) después de haberse dejado abrazar, le apartó un poco de sí, y puestas sus manos en los hombros de don Quijote, le estuvo mirando como que quería ver si le conocía, no menos admirado de ver el talle y armas de don Quijote que don Quijote lo estaba de verle a él. [...] El Caballero del Bosque, que de tal manera oyó hablar al de la Triste Figura, no hacía sino mirarle y remirarle y tornarle a mirar de arriba abajo....”.

¹⁴ *figura*: I, 2, en la primera llegada a la venta: “y pasara muy adelante si a aquel punto no saliera el ventero, hombre que, por ser muy gordo, era muy pacífico, el cual viendo a aquella figura contrahecha, armada de armas tan desiguales como eran la brida, lanza, adarga y coselete, no estuvo en nada de acompañar a las doncellas en las muestras de su contento”. I, 3, con el labrador que castigaba a Andrés: “El labrador que vio sobre sí aquella figura llenas de armas blandiendo la lanza sobre su rostro, túvose por muerto...”. I, 8 ante los frailes de san Benito y el escudero vizcaíno: “Detuvieron los frailes las riendas, y quedaron admirados así de la figura de don Quijote como de sus razones...”. I, 4, frente a los mercaderes a quienes pide que confiesen que no hay doncella más hermosa que Dulcinea: “Paráronse los mercaderes al son de estas razones, y a ver la extraña figura del que las decía; y por la figura y por las razones luego echaron de ver la locura de su dueño”.

¹⁵ *mal parecer*: I, 17, en la venta, después del suceso con Maritormes: “El cuadrillero, que se vio tratar tan mal de un hombre de tan mal parecer, no lo pudo sufrir, y, alzando el candil con todo su aceite, dio a don Quijote con él en la cabeza...”.

¹⁶ *fantasma*: I, 21, con el barbero y el yelmo de Mambrino: “El barbero que tan sin pensarlo ni temerlo vio venir aquella fantasma sobre sí, no tuvo otro remedio para poder guardarse...”.

¹⁷ Otras referencias varias en: I, 35, don Quijote en camisas (ropa interior) en el combate contra los cueros de vino: “Estaba en camisa, la cual no era tan cumplida que por delante le acabase de cubrir los muslos y por detrás tenía seis dedos menos; las piernas eran muy largas y flacas llenas de vellos y nonada limpias”. I, 42, en la venta a la llegada del oidor: “Admirado quedó el oidor del razonamiento de don Quijote, a quien se puso a mirar muy depropósito, y no menos le admiraba su talle que sus palabras [...] En resolución, bien echó de ver el oidor que era gente principal toda la que allí estaba, pero el talle, viasaje y la postura de don Quijote le desatinaba”. I, 52, con el cabrero: “Miróle el cabrero y, como

Todas estas características, claramente enfocadas hacia la descripción externa, tienen su culminación en el jocoso diálogo en el cual don Quijote le pregunta a Sancho porque le ha dado el título de Caballero de la Triste Figura:

porque le he estado mirando un rato a luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de muelas y dientes [...]; y créame que le digo la verdad, porque le prometo a vuestra merced, señor (y esto sea dicho en burlas) que le hace tan mala cara la hambre y la falta de las muelas...” (I, 19)¹⁸.

La descripción externa ridícula de don Quijote será el primer elemento provocante de risa, y quizás el más obvio. Pero no el único, ya que al elemento puramente físico se tiene que sumar: 2) la locura y necedad (el creerse caballero andante, su lenguaje arcaizante, y acciones disparatadas etc.), y 3) sobre todo: los castigos, escarnios, palos, golpes y pedradas que recibe¹⁹.

Todos estos elementos son reiterados y destacados en las varias mascaradas, desfiles y festividades donde aparece un personaje don Quijote, y que se conservan en *Relaciones*, como se puede ver en la antología de dichos textos preparada por Arellano, de ellos dice el editor²⁰: “Se notará la tendencia carnavalesca en las versiones de un grotesco extremado que aparecen en estos desfiles, llenos de pellejos, cuernos, comestibles, y botas de vino” (Arellano, 2005, pp. 1-2). Don Quijote queda convertido en personaje grotesco por excelencia, como prueba su asociación e inserción en la festividad carnavalesca²¹.

vio a don Quijote de tan mal pelaje y catadura, admiróse y preguntó al barbero, que cerca de sí tenía: -Señor, ¿quién es este hombre que tal talle tiene y de tal manera habla?”. I, 52, con los disciplinantes en procesión: “Los primeros que se detuvieron fueron los que la imagen llevaban; y uno de los cuatro clérigos que cantaban las letanías, viendo la estraña catadura de don Quijote, la flaqueza de Rocinante y otras circunstancias de risa que notó y descubrió en don Quijote...”.

¹⁸ En la *Segunda parte* de 1615 irónicamente le comenta Sansón Carrasco a don Quijote que “el moro en su lengua [Cide Hamete Benengeli] y el cristiano [Narrador] en la suya tuvieron cuidado de pintarnos muy al vivo la gallardía de vuestra merced” (II, 3).

¹⁹ Puede considerarse dentro de este aspecto un cuarto elemento que resume los tres anteriores: el privilegio de ciertos episodios que dada su comicidad van a convertirse en tópicos para provocar la risa (por ejemplo: su defensa del criado Andrés, los molinos de viento, la lucha contra los cueros de vino, etc.).

²⁰ Ver Lobato (1994).

²¹ Con mayores precisiones en Redondo (1997).

5. Lo grotesco y el concepto de *figura*

Más allá de su inclusión dentro de la burla carnavalesca, la caracterización física, los disparates y locuras, y sobre todo los palos y pedradas que recibe don Quijote tienen una intención obvia en el siglo XVII como elementos para la construcción de la comicidad en el plano literario. Así ya lo definía Alfonso López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* (1596), cuando siguiendo a Aristóteles y Cicerón define que lo que provoca a la risa es lo *turpitud et deformitas*, es decir lo torpe y feo (Epístola IX): “porque la risa está fundada en un no sé qué de torpe y feo, de lo cual hay en el mundo más que otra cosa alguna [...] Sea, pues, el fundamento príncipe que la risa tiene su asiento en fealdad y torpeza”. Más exacta es la aclaración que hace Francisco de Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617: Tabla IV): “la risa es una risa sin dolor de alguna cosa torpe y fea [...] es una risa maliciosa, fundada en la maldad y torpeza ajena, así de cosas como de palabras”.

Don Quijote está construido, por lo menos en un primer nivel básico, a partir de estas directrices, y por ello es un personaje cómico y risible. Los demás niveles donde se destacan su cordura, discreción, bondad, fidelidad, etc., no se actualizan para un lector del Siglo de Oro, o si se hacen son considerados elementos que por su contraste remarcaran el carácter cómico original de este personaje. Queda así entonces construido don Quijote como una *figura*.

Es preciso para continuar definir el concepto de *figura*, según la época, porque aclara muchos aspectos de esta recepción cómica del personaje y sobre todo explica la forma en que ha de leerse un texto de este tipo. Se consideraba *figura* a todo aquel personaje que es caracterizado por una extravagancia o exageración ridícula de tipo físico o moral. Francisco de Quevedo, que sabía mucho de figuras pues eran sus blancos favoritos en su poesía satírica, clasifica las figuras en dos tipos en su texto festivo: *Vida de corte y capitulaciones matrimoniales*²²: a) figuras naturales. Aquellas que son así de naturaleza: enanos, calvos, corcovados, narizones, largos, viejas, negros y otros con defectos corporales. b) figuras artificiales. Que son las que se construyen a sí mismas: aduladores, lindos, valientes de mentiras, pícaros, falsas doncellas, alcahuetas, brujas, etc.

El personaje de don Quijote puede quedar claramente construido a partir de ambos elementos. Una figura física risible, por su flaqueza y descompostura que se contrasta con la descripción de cualquier caballero en las novelas de

²² Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa*, pp. 231-36. Sobre el concepto de *figura* puede verse además Asensio (1965: 183-ss.), Romanos (1982), y sobre todo Arellano (1984: 101-104).

caballerías. Y una figura artificial por el anacronismo de creerse lo que no es: precisamente un caballero andante y sobre todo vivir engañado de sí mismo. Pero una tercera condición hay que sumar para que don Quijote propiamente sea una *figura* cómica: los castigos que hacen al personaje, siguiendo la tradición de bromas y vayas crueles a estudiantes, necios, locos y bufones²³. Dentro de los cuales podemos incluir los palos y pedradas que recibe don Quijote.

No está de más recordar, para el caso de la burla y la sátira, que en los códigos ideológicos de la época se incluía modos y objetos de burla totalmente distintos a los que tenemos ahora. Hoy es imposible e inadmisibles hacer burlas de alguien con defectos corporales, pero en la época no. En la literatura, y en la vida diaria del siglo XVII, todas las personas con defectos físicos o morales (incluida la locura) eran objetos de burlas muy crueles. Recuérdese sino los poemas de hombres de narices grandes, corcovados, calvos, etc.

Los palos y piedras que recibe don Quijote están en consonancia con los castigos que se cuentan en las novelas picarescas, y las que se hacían en el Carnaval. Además de que no sólo se desarrollaban entre el vulgo, pues los nobles, incluyendo al Rey, tenían a su servicio todo un aparato de enanos, bufones, locos y graciosos encargados de hacer estos castigos para diversión de los amos²⁴. Ello explica, pues, porque uno de los elementos de la novela de Cervantes que más risa causaba eran los palos, pedradas y golpes que recibía don Quijote. Habría que añadir que los palos y pedradas también tendrían una función degradatoria en el plano social, pues palos y piedras no eran armas de caballeros, ni de nobles, sino de villanos (en el texto son arrieros, mozos de cabras, yangüeses, los que las dan). Recuérdese también el lanzón de madera de don Quijote que es un tronco, además de la ruindad de sus armas²⁵. La degradación social es evidente. Don Quijote no recibe trato de caballero sino de villano aun siendo un hidalgo. O como precisa mejor Redondo:

Alonso Quijano no es más que un ‘hidalgo escuderial’ o sea un escudero. Forma parte de la categoría más baja de la nobleza, de la que se ha degradado más y ha perdido ya su razón de ser. El escudero en época de Cervantes, no es sino un verdadero anacronismo, que

²³ Para las burlas de estudiantes baste recordar las varias contadas en novelas picarescas, especialmente el *Guzmán de Alfarache* (II, 402-31) y el *Buscón* (85-92).

²⁴ Para este último caso baste recordar los varios ejemplos en *Estebanillo González* y en general para locos y bufones en la época de los Austrias el libro de Bouza (1991). Para una relación entre la descripción de los locos de palacio con la génesis de don Quijote ver Redondo (1997: 215).

²⁵ Véase sino este pasaje: I, 37, en la venta: “Salió en esto don Quijote, armado de todos sus pertrechos, con el yelmo, aunque abollado, de Mambrino en la cabeza, abrazado de su rodela y arrimado a su tronco o lanzón”.

suscita pullas y burlas. En efecto, con la evolución del arte de la guerra, el servicio que prestaba al caballero, llevándole el escudo y la lanza y ayudándole en sus contiendas, deja de ser efectivo desde los albores del siglo XVI.

6. De lo popular hacia los textos ...

Establecido como *figura* don Quijote estaba listo para volver a los textos. Ahora su nueva condición, más allá del marco textual original de la novela, lo convertía en elemento útil para provocar la risa, pues su presencia sería fácilmente reconocible, y rápidamente actualizada por los lectores (espectadores).

Así lo muestra Guillén de Castro, el primero en escribir una comedia sobre don Quijote titulada como la novela: *Don Quijote de la Mancha*²⁶. Aquí Sancho y don Quijote sólo son personajes tangenciales en los enredos amoroso de los protagonistas principales, también sacados de la novela (Cardenio, Luscinda, Dorotea y don Fernando), siendo su función similar a las que cumplían los graciosos habituales de la comedia nueva española. Es decir, rebajar la tensión del argumento central: los enredos amorosos.

El hidalgo de la Mancha se titula la comedia de tres ingenios: Juan de Matos Fragoso, Juan Bautista de Diamante y Juan Vélez de Guevara (cada uno escribe una jornada). Probablemente fue representada en las Carnestolendas de 1673, por lo que comúnmente se inserta en el grupo de las llamadas comedias burlescas, el subgénero dramático más disparatado que ha habido en el teatro del Siglo de Oro, ya que estaba amparado por el tópico del mundo al revés, lo grotesco y el rompimiento del decoro propio de las fiestas de carnaval²⁷. En esta comedia se presenta una situación similar a la anterior: enredos amorosos, aquí sin embargo no de personajes de la novela de Cervantes, donde se intercalan las constantes burlas que hacen estos a don Quijote y Sancho Panza. Son varias las

²⁶ Publicada en 1618 en la *Parte primera de las comedias de Guillén de Castro*, (Valencia, Felipe Mey), pero seguramente representada años antes.

²⁷ La comedia es de 1673, puede verse más datos en la Introducción a la edición de García Martín (1982) y en los trabajos de Mata (2001 y 2003). Para las comedias burlescas en general puede verse mi trabajo, Cabanillas (2004: 58-62), donde se encontrará más bibliografía sobre este subgénero dramático, y la colección de *Comedias burlescas* que está editando el GRISO dentro de la colección Biblioteca Áurea Hispánica (Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert).

menciones a su locura y al contento que dará para las penas de las damas, especialmente destacándose que se celebran días de carnestolendas:²⁸

Y han de ser regocijadas
porque ha llegado al Toboso
un hidalgo de la Mancha
a quien llaman don Quijote,
que la plebe alborotada
tiene con sus aventuras
y da en decir que es su dama
Dulcinea del Toboso,
una princesa encantada;
y te aseguro, Beatriz,
que es rara la extravagancia
de su locura en el modo
de lenguaje, adorno y cara” (vv. 260-72)

En fin, en esta comedia, básicamente los personajes actúan de la misma manera que los Duques en la *Segunda parte* de la novela: engañando a don Quijote y Sancho para su diversión. Casi todas las escenas sacadas de la novela no siguen el orden original²⁹.

Ambas comedias van a utilizar la figura de don Quijote como elemento causante de la risa. Véase por ejemplo la comedia burlesca, en la que don Quijote es considerado: “una viva estampa / de los Febos y Amadises / mas con ridícula gracia” (25). Existen muchos otros textos dramáticos de tema quijotesco como el perdido atribuido a Calderón de la Barca, el de Antonio José de Silva y la farsa de José Montero Nayo, entre otros que explican la popularidad del personaje y el éxito que debía tener su introducción en las representaciones³⁰.

²⁸ En la primera jornada, obra de Matos Fragosos, se destacan los siguientes episodios de la novela: la carta enviada a Dulcinea, el yelmo de Mambrino y la liberación de los galeotes. En la segunda, obra de Diamante, el desencantamiento de Dulcinea por los azotes de Sancho, la burla a don Quijote colgado de la ventana, el episodio de Trifalda con sus barbas y dueñas, y el del caballo Clavileño. En la tercera jornada, obra de Juan Vélez de Guevara, se cuentan las aventuras del Retablo de Maese Pedro, y de los molinos de viento. Aparte de otros motivos aludidos y dos novedosos.

²⁹ Curiosamente, frente al “tipo modelo” de una comedia burlesca, esta obra no parece explotar del mismo modo los disparates cómicos. Los enredos de amor no son pretexto para insertar las burlas que se hacen contra don Quijote y Sancho, sino que da la impresión de que la función de estos personajes es similar a la de la comedia de Guillén de Castro: buscar la risa para relajar la tensión. Quizás habría que definir su inclusión dentro del subgénero de la comedia burlesca, o quizás mejor, precisar los límites de este subgénero aún carente de estudios teóricos precisos.

³⁰ Para referencias a otras obras dramáticas de tema quijotesco ver los ya mencionados trabajos de Mata (2001 y 2003), y también Jurado Santos (2001, 2003 y 2005).

Una cita necesaria, para ejemplificar la interpretación cómica de la figura y las aventuras de don Quijote, es su presencia en una comedia no cómica: el *Alcalde de Zalamea* (1640-1644), de Calderón de la Barca, donde se utiliza la figura de don Quijote para nombrar al hidalgo Mendo:

SARGENTO Un hombre,
 que de un flaco rocinante
 a la vuelta de esa esquina
 se apeó, y en rostro y talle
 parece aquel Don Quijote
 de quien Miguel de Cervantes
 escribió las aventuras.

ÁLVARO ¡Qué figura tan notable! (vv. 213-20)

Fuera del teatro el personaje de don Quijote también aparece en varios otros textos. Quizás el más importante y conocido sea el poema de Francisco de Quevedo, “Testamento de don Quijote”³¹. Se trata de un romance burlesco que sigue el modelo de un testamento y en él Quevedo sintetiza en sus 120 versos todos los elementos cómicos de la figura de don Quijote que he comentado antes, pero ahora adaptados a las fórmulas jurídicas testamentarias: Los versos 11-12 y 21-26 describen la figura de don Quijote. Los versos 6-8 y 61-67 se burlan de la armadura y armas viejas y descompuestas que utiliza. Los golpes, palos, puñetes y piedras se cuentan en los versos 1-2, 49-60 y 95-96. La forma de hablar arcaizante del caballero se ve en varias partes del poema, pero especialmente en los versos 15-16. Finalmente su locura debida a las novelas de caballerías, que no termina en el poema con su muerte, en los versos 75-85 y 113-116³².

Ejemplos evidentes de las desventuras de don Quijote con afección a su descripción externa después de los golpes, palos y pedradas los encontramos en la comparación que hace de sí, en sus entretenidas y exageradas memorias, don Diego Duque de Estrada, *El desengaño de sí mismo*, después de su participación en una fiesta de toros:

Me dio tal encontrón, que haciéndome volar, aunque arrastrando por el suelo más de diez pasos, me desolló toda la cara, sin quedarme dedo de pellejo, y se me hizo pedazos el vestido, un cabestrillo de oro y, lo que peor fue, la guarnición de la espada entre el cuerpo y la tierra, dejándome tal espectáculo con la cara desollada y todo revolcado, que

³¹ Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, núm. 733.

³² Puede verse un análisis más extenso en Iffland (1994), aunque con algunos errores de interpretación sobre los que ha llamado la atención Arellano (1995: 141-44).

causé lástima común [...]. Y así, se empezó el sarao y a mí me llevaron por fuerza, porque afrentado me levanté. Y corrí tras el toro, que estaba sobre un hombre, y sacando la desguarnecida espada le jarreté, con que quedé, según orden de caballería, sin agravio, ¡Oh libro de Don Quijote de la Mancha! ¿Adónde estás, que no metes esta partícula entre tus aventuras? (199-200).

Parecida situación nos cuenta el poeta del poema épico *Conquista y asalto de Antequera*, Rodrigo Carvajal y Robles, al narrar una fiesta de toros en la relación que hizo de la *Fiesta que celebró la ciudad de los reyes del Pirú al nacimiento del serenísimo príncipe Baltasar Carlos* (1632):

al toro que le embiste,
y el toro, a ojos cerrados,
le acertó de manera
que no le defendió la talanquera
de su cuadrupedante,
porque de solo un bote,
dio en tierra con el triste Rocinante,
y revolcó al segundo don Quijote. (64-65)

Distinta es la queja del médico Jerónimo Alcalá Yáñez, autor de la novela picaresca *Alonso, mozo de muchos amos* (1624):

hiciéronme subir a las ancas de un mal rocín, que debía de ser el de don Quijote según estaba de flaco, salido de espinazo y de cuadriles, el andar de la madre que le había parido, de suerte que me enjuagó las tripas en breve tiempo y en las asentaderas me puso en cada lado una gran llaga. (232-33)

Y muy graciosa la respuesta que le da don Juan de Luna a don Quijote en una carta fingida en la novela de Salas de Barbadillo: *El Caballero puntual* (1614), donde se burla de su lenguaje arcaico:

Señor don Quijote: una [carta] de v. m. recibí, y con ella la merced y contento que era justo trujese carta de un caballero celebrado por los chicos y por los grandes y por toda la cristiandad; y á fe de quien soy, que me hallé con necesidad de intérprete, porque entre los caballeros cortesanos que hoy se platican, de quien se hace caso y estimación en palacio, no corre semejante lenguaje, ni tal se permite. (86)

Y así se puede citar varios textos que siguen la misma tónica: utilizaciones y referencias a don Quijote para contar sucesos desgraciados, describir a personas extrañas, mencionar locuras por leer libros, en fin todos los aspectos que llevan

en sí una gran carga cómica. Y que incluso pueden utilizarse ofensivamente como hace El Lunarejo, Juan de Espinosa y Medrano contra Manuel de Faria y Souza en su *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (1662):

Quien le dio a Faria la vara censoria, para que loco, o desvanecido publique exámenes a su juicio, y hecho Asesor de Apolo, oráculo de las musas, árbitro del Parnaso prorumpa en esta bobería, [...]; ¡Que buenos cascós! Si Don Quijote lograra el imperio, o Sancho la insula no se toparan presidente más apropósito (424).

7. Conclusión

Para los textos de la época, y por tanto para los lectores del siglo XVII, la novela de Cervantes estaba inscrita básicamente dentro de los márgenes de la comicidad. Es decir solo se actualizaba una perspectiva de las dos que brinda el escritor: *don Quijote loco* – *don Quijote discreto*. Cervantes tuvo mucho cuidado en la composición del personaje, y basó su génesis, en los parámetros que le daba el molde cómico de la *figura*. Por ello – y debido a su difusión y popularidad – fácilmente se adaptó el personaje a la mascarada, el pasacalle y las tablas del teatro. Dicha popularidad, al final, convirtió al personaje en un tipo literario fácilmente distinguible por los lectores y el público de cualquier evento. Pero también es cierto que Cervantes reinventa el molde de la figura cómica creando un personaje que se diferencia nítidamente de todos los demás personajes, graciosos, pícaros, y folklóricos, contruidos en su origen con el mismo molde: la descripción física grotesca, la locura o necedad y los escarnios y golpes. En eso radica la genialidad de la novela: no tenemos a un loco disparatado siempre, sino que a veces tenemos a un hombre discreto, sensato y de buen seso y discurso. La doble perspectiva es la gran aportación en la creación de este personaje.

Pero dicha aportación en la época no resaltaba sino lo cómico a través del disparate cometido por un supuesto cuerdo, y lo discreto (razonado, hablado) cometido por un supuesto loco. Esa característica que afecta también a Sancho Panza y algunos de los otros personajes era un elemento de comicidad renovador. Pero es cierto que hay que agradecer que dicha novela nos brinde muchas más posibilidades que las puramente cómicas, las que he tratado de analizar aquí desde la perspectiva del personaje.

8. Bibliografía

- Alcala Yáñez, J. de, 2005: *Alonso, mozo de muchos amos*, ed. M. Donoso, Pamplona-Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- Alemán, M., 2000: *Guzmán de Alfarache*, ed. J. M. Micó, Madrid: Cátedra.
- Anónimo, 1990: *Estebanillo González*, ed. A. Carreira y J. A. Cid, Madrid: Cátedra.
- Arellano, I., 1984: *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona: Eunsa.
- Arellano, I., 1995: “Quevedo: lectura e interpretación (hacia la anotación de la poesía quevediana)”, S. Fernández Mosquera coord., *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela: 133-60.
- Arellano, I., 2005: *Mascaradas quijotescas. Pliegos volanderos del GRISO (Homenaje a Cervantes en el IV Centenario del Quijote)*, Núm. 8, septiembre, Pamplona, Universidad de Navarra.
- Asensio, E., 1959: “Hallazgo de Diego Moreno, entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario”, *Hispanic Review*, 27: 397-412.
- Asensio, E., 1965: *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid: Gredos.
- Bouza, F., 1991: *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias: oficio de burlas*, Madrid: Temas de Hoy.
- Cabanillas Cárdenas, C., 2004: “El Cid en el Siglo de Oro a través de una comedia burlesca: *Los Condes de Carrión*”, *Romansk Forum*, 19: 57-77. Versión electrónica: <http://www.duo.uio.no/roman/>
- Calderón de la Barca, P. y F. Lope de Vega (atribuída), 1998: *El Alcalde de Zalamea, edición crítica de las dos versiones*, ed. J. M. Escudero Baztán, Pamplona-Madrid-Frankfurt: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- Carvajal y Robles, R., 1950: *Fiestas de Lima por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos*, ed. F. López Estrada, Sevilla: Escuela de Estudios Americanos.
- Cascales, F., 1975: *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid: Clásicos Castellanos (Espasa Calpe).
- Castro, G. de, 1618: *Parte primera de las comedias de Guillén de Castro*, Valencia: Felipe Mey.
- Cervantes Saavedra, M. 1998: *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por F. Rico, Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica: 2 vols.

- Close, A., 1978: *The romantic approach to "Don Quixote": a critical history of the romantic tradition in "Quixote"criticism*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Close, A., 1998: "Las interpretaciones del Quijote", F. Rico ed., *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Instituto Cervantes- Crítica: vol. I, CXLII-CXLIII.
- Close, A., 2000: *Cervantes and the comic mind of his age*, Oxford: Oxford University Press.
- Duque de Estrada, Diego, 1982: *Comentarios del desengaño de sí mismo. Vida del mismo autor*, ed. H. Ettinghausen, Madrid: Castalia.
- Egido, A., 1996: "Prólogo" a Guillén de Castro, *Las mocedades del Cid*, ed. S. Arata, Barcelona: Crítica: IX-XXVII.
- Espinosa y Medrano, J. de., 1925: *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, ed. V. García Calderón, *Revue Hispanique*, 65.
- Firbas, P., 2000: "Escribir en los confines. Épica colonial y mundo antártico", J.A. Mazzotti ed., *Agencias criollas. La ambigüedad colonial en las letras hispanoamericanas*, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh: 191-213.
- Godoy, J. G., 1998: "La vis cómica del Quijote", C. O. Nállin ed., *Cervantes en las letras argentinas*, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras: 159-163
- Hampe, T., 1992: "El eco de los ingenios: literatura española del siglo de oro en las bibliotecas y librerías del Perú colonial", *Revista de Estudios Hispánicos*, 19: 191-210.
- Iffland, J., 1994: "Don Francisco, don Miguel y don Quijote: un personaje en busca de testamento", *Edad de Oro*, 13: 65-83.
- Jurado Santos, A., 2001: "El Quijote en entremeses y comedias del siglo XVII: 'Don Gil de la Mancha'", A. Bernat Vistarini ed., *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears: vol. 2, 983-992.
- Jurado Santos, A., 2003: "Del *Quijote* al teatro y del teatro al *Quijote*: recorridos intertextuales en el siglo XVII", *Theatralia*, 5: 441-452.
- Jurado Santos, A., 2005: *Obras teatrales derivadas de novelas cervantinas: para una bibliografía*, Kassel: Reichenberger.
- Leonard, I., 1940: "Don Quixote and the Book Trade in Lima, 1606", *Hispanic Review* 3: 285-304
- Leonard, I., 1941: "On the Cuzco Book Trade, 1606", *Hispanic Review*, 9: 359-375.
- Leonard, I., 1979: *Los libros del conquistador*, México: Fondo de Cultura Económica.

- Lobato, M. L., 1994: "El Quijote en las mascaradas populares, *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel: Reichenberger: vol II, 577-604.
- López Pinciano, A. 1953: *Filosofía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, Madrid: CSIC.
- Mata, C., 2001: "Una parodia dramática del *Quijote*: *El hidalgo de la Mancha*, de Matos Frago, Diamante y Juan Vélez de Guevara", A. Villar Lecumberri ed., *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas: 289-94.
- Mata, C., 2003: "Burlas carnalescas a don Quijote en *El hidalgo de la Mancha*, comedia de tres ingenios", *Signos literarios y lingüísticos*, 5: 51-72.
- Matos Frago, J. de, J. B. Diamante y L. Vélez de Guevara, 1982: *El hidalgo de la Mancha*, ed. M. García Martín, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Miró Quesada, A., 1962: *El primer virrey-poeta en América (Don Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros)*, Madrid: Gredos.
- Quevedo, F. de, 1993: *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García Valdés, Madrid: Cátedra.
- Quevedo, F. de, 1993: *La vida del Buscón*, ed. F. Cabo, Barcelona: Crítica.
- Quevedo, F. de, 1999: *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona: Planeta.
- Redondo, A., 1997: "El personaje de don Quijote", *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid: Castalia: 205-230
- Rodríguez Marín, F., 1911: *El Quijote y Don Quijote en América*, Madrid, Sucesores de Hernando.
- Rodríguez Marín, F., 1921: *Don Quijote en América en 1607. Relación peruana*, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*.
- Rodríguez Marín, F., 1947: *Estudios cervantinos*, Madrid: Atlas: 575-585.
- Romanos, M., 1982: "Sobre la semántica de figura y su tratamiento en las obras satíricas de Quevedo", *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni: 903-11.
- Russell, P. E., 1969: "Don Quijote as a Funny Book", *Modern Language Review*, 64: 312-26.
- Salas Barbadillo, A., 1909: *El caballero puntual, Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos: vol. 2.

Valero E. ed., 2005: “Relación de las fiestas que se celebraron en la corte de Pausa”, en E. Valero (rec.) *Don Quijote en el Perú*, Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes:
http://cvc.cervantes.es/obref/quijote_america/peru/relacion_pausa.htm.

CERVANTES' *DON QUIJOTE* – EN FORTELLING OM BEGJÆR

Anne Sletsjøe

Valget av «begjær» som innfallsvinkel til Miguel de Cervantes Saavedras storverk åpner ikke bare for en diskusjon av ulike begjær-relasjoner knyttet til hovedpersonen don Quijote, der begrepet *imitasjon* blir sentralt. Det inviterer også til en omtale av andre aspekter ved og figurer i verket, som den innskutte novellen om «El Curioso Impertinente». Derfra faller det, med basis i andre sentrale Cervantes-tekster, naturlig å vurdere imitasjons-faktoren i et videre iberisk perspektiv og se i hvilken utstrekning Cervantes, gjennom sitt forfatter-skap, også vakte sine portugisiske forfatterkollegers begjær etter å følge i hans litterære fotspor.

Hva slags «begjær»?

For enhver som tolker tittelen på denne fremstillingen slik «begjær» har kommet til å bety i vår egen tid, nemlig i det alt vesentlige som *erotisk* begjær, må dette virke som en både underlig og misvisende innfallsvinkel til beretningen om don Quijote. For Cervantes' helt var, verken som lavadelsmannen Quijada/Quesada eller som dennes *alter ego* don Quijote av la Mancha, «Ridderen av den bedrøvelige skikkelse», ingen erotisk figur, slik forfatteren Miguel de Cervantes Saavedra beskriver ham. Tvert imot var han sin utvalgte Dame, Dulcinea av Toboso, dypt og dydig hengiven i all sin ferd. Hva forholdet til andre mer tilfeldige – og mer *reelle* – damemennesker angår, møter vi ham, beretningen igjennom, som både blyg og lettskremt og fast bestemt på å nedkjempe de fristelser disse kvinnene, bevisst eller ubevisst, representerer. Av amorøse tilnærmelser som gjøres overfor Cervantes' vandrende ridder, finner vi ett illustrerende eksempel i annen boks kapittel 46, det som i Arne Worrens nye norske oversettelse¹ har undertittelen «om den frykt og beven som don Quijote fikk av den bjelle- og kattejammer som han opplevet under den forelskede Altisidoras tilnærmelser». Helten tenker siden tilbake på henne som «den forelskede jomfruen (som) kom for å overfalle hans ærbarhet og sette ham i en

¹ Alle sitater fra Cervantes' verk er hentet fra Arne Worrens forbilledlige oversettelse til norsk, *Den skarpsindige lavadelsmannen don Quijote av la Mancha*, Aschehoug, Oslo 2002. Tall i parentes etter sitat viser til sidetall i denne utgaven.

situasjon hvor han kunne svikte den trofasthet han burde vise sin frue Dulcinea av Toboso» (660).

Den etterfølgende episoden med doña Rodríguez forteller om hvordan hun, hertuginnens nattserkkledde oldfrue, kommer inn i sovekammeret hans nattestid. I denne trengte situasjon trekker ridderen mentalt en parallell til hulen der «Aeneas nøt den skjønne og fromme Dido» (idet han vel her setter seg i Didos sted); han er redd for «å bli angrepet og undertvunget» av den besøkende, «for», som han sier, «ikke er jeg av marmor, eller De av bronse» (662). At det også tar på å leve dydig i henhold til ridderskapets lover, viser følgende refleksjoner, hentet fra samme kapittel, med all ønskelig tydelighet:

Hvem vet om ikke fanden selv, som er snedig og durkdreven, vil lure meg med en oldfrue, noe han ikke har klart med keiserinner, dronninger, markiser eller grevinner? (...) Hvem vet om ikke denne ensomhet, denne anledning og stillhet vil vekke mine slumrende sanser så jeg i fremskreden alder ender med å falle, der jeg aldri har snublet? (662)

Som vi vet faller han aldri, men utkjemper sine kamper, også de mange til forsvar av vakre og vergeløse kvinner, idet han uredde hever sverdet med ulike varianter av stridsropet «La hele verden stanse, om ikke hele verden bekjenner at det i hele verden ikke finnes en jomfru skjønnere enn keiserinnen av la Mancha, den makeløse Dulcinea av Toboso» (57), slik det heter allerede i romanens fjerde kapittel. Eksemplene på at den forelskede don Quijote erklærer Dulcinea sin hengivenhet og beundring er mange. Det er imidlertid ikke denne siden ved heltens begjær som er hovedanliggendet i denne presentasjonen, men snarere en annen form for begjær. Cervantes i sitt verk gir så skarpsindige eksempler på, og som gjør storverket *Don Quijote* til

En fortelling om begjær – og om imitasjon

For don Quijotes egentlige begjær er av en annen kategori – idealisert, uselvvisk og, fremfor alt, imiterende. Hans begjær består primært i å etterligne sitt store forbilde, den legendariske ridderen som er hovedperson i *Amadís de Gaula*, Garci Ordóñez de Montalvos firebinds verk fra 1508. Amadís selv var ingen blodfattig idealist, han elsket i lønn kongsdatteren Oriana og ble far til Esplandián. Fra samme teksttradisjon kjenner vi også fortellingen om kong Arturs hustru Guinnivre og hans favoritt-ridder Lancelot, som sammen bedro sin konge mer enn i tankene. Alle tre omtales for øvrig i Cervantes' verk. Ridderromanene er altså, all sin høviske kjærlighet til tross, ingen uerotisk

litterær sjanger. – Det er imidlertid den idealiserte, høviske, fryktløse og trofaste Amadís, helten i ridderromanen over alle ridderromaner og, ifølge don Quijote, ridderen over alle riddere, som er sentrum i don Quijotes pasjon.

Den franske litteraturkritikeren René Girard åpner boken *Mensonge romantique et vérité romanesque* fra 1961, en studie som vil være kjent for mange og som i engelsk versjon har tittelen *Deceit, Desire, and the Novel – Self and Other in Literary Structure*,² med et lengre sitat fra Cervantes' *Don Quijote*, nærmere bestemt med hovedpersonens belæring av væpneren Sancho Panza om forbildets mange og sjeldne kvaliteter. Denne belæringen finner vi i som en del av beretningen om de underlige ting som skjedde i Sierra Morena, rett før don Quijote gir seg i kast med Beltenebros' botsøvelser i kapittel 25 i første boks første del. Her åpner don Quijote med å omtale Amadís som en av de mest berømte blant vandrende riddere, men korrigerer straks utsagnet og sier: «Jeg har ikke uttrykt meg godt, han var enestående. Han alene, han var den første, den eneste, herren over alle dem som fantes i verden på hans tid.» Etter å ha sammenlignet ham med eksemplariske skikkelser som Odysseus og Aeneas, fortsetter don Quijote sin lovtale:

Og akkurat på denne måten var Amadís et veimerke, en ledestjerne, en sol for de tapre og elskende riddere, som vi alle bør etterligne og som kjemper under kjærlighetens og ridderskapets banner. Da dette er slik, som det altså er, mener jeg, Sancho, min venn, at den som etterligner ham mest, vil være nærmest til å nå frem til det perfekte ridderskap. (188)

Nettopp Quijote-figures skjebnesvangre beundring for Amadís blir utgangspunktet for Girard når han skal illustrere og nærmere beskrive det forhold han har gitt den besnærende betegnelsen «triangulært» begjær.

I henhold til Girards analyse har don Quijote, gjennom sin oppslukthet av idealet Amadís de Gaula og alt denne står for, ikke lenger verken evne eller vilje til å følge sitt *eget* begjær; han *velger* ikke lenger de objekter han begjærer – Amadís velger dem for ham. I don Quijotes tilfelle blir det da slik at det han er dømt til å begjære, er den koden den perfekte vandrende ridder, Amadís de Gaula, representerer. Amadís er hans ideal – og hans praktiske forbilde. Denne *modell* kaller Girard begjærets *mediator*, og ridderskapet blir en *imitasjon* av Amadís' handlemåte på samme måte som kristenlivet er ment å være en *imitatio Christi* - en imitasjon av Kristi liv. I Girards studie er idealisten don Quijote ikke den eneste som lider av slikt begjær, men han er prototypen på det. Hans

² The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London (1965) 1980.

jordnære realist av en «væpner», Sancho Panza, har, i tillegg til en rekke direkte og høyst konkrete ambisjoner, også begjær av en annen type, nemlig det som «konkretiseres» i drømmen om å bli guvernør på den imaginære øya. Dette eksemplet på triangulært begjær er inspirert av hans herre, og har dermed denne som mediator. Som rimelig er, gir Girard Flauberts Emma Bovary samme diagnose.

Nå kan man innvende at det jo faktisk er slik at de fleste fiksjonstekster – i en eller annen form eller utstrekning – handler om begjær: et subjekt begjærer et objekt, som regel uten noen mediator. Dette er, ifølge Girard, eksempler på spontane begjær-relasjoner som visuelt kan beskrives som en enkel rett linje mellom subjekt og objekt. I tilfellet don Quijote finnes det også en slik rett linje, men den er, sier Girard, ikke av noen vesentlig betydning. Derfor skifter det begjærte objektet med hver stormfull enkeltepisode, det være seg i heftige konfrontasjoner med vindmøller, soldater eller vinsekker. Det som er tydelig i alle disse omskiftende eventyrene er derimot Amadís' inspirerende «nærvær»; som mediator representerer han alltid det tredje og faste punktet i begjærkonstellasjonen, som dermed ikke lenger visualiseres som en rett linje mellom to punkter, men som et triangel. Derav begrepet «triangulært begjær». Man er, fortsatt i henhold til Girards terminologi, *offer* for triangulært begjær, noe som understreker subjektets avhengighet av mediators valg, en avhengighet som – så vel for don Quijote selv som for den senere Emma Bovary og flere andre kjente romanfigurer som er blitt angrepet av den smittende «quijotismen» – bringer dem på kant med omgivelsenes normer og prioriteringer og dermed, til slutt, i ulykken. Det triangulære begjæret er et begjær som forvandler sitt objekt, sier Girard.³

Uansett konstellasjon vil det nemlig være slik at i det øyeblikk mediators nærvær eller innflytelse blir merkbar, mister subjektet realitetssansen og hans eller hennes vurderingsevne lammes. Det betyr, som enhver leser av romanen *Don Quijote de la Mancha* vil ha sett, at hovedpersonen på ingen måte er like sinnsforvirret hele tiden, men faktisk kan resonnere forholdsvis fornuftig i situasjoner som ikke har med ridderinnflytelsen å gjøre, det vil si, i sammenhenger der imitasjonen av Amadís ikke er like påtrengende. I tilfellet Cervantes' *Don Quijote*-tekst er det jo nemlig slik at begjærende subjekt og mediator tilhører to vidt forskjellige verdener. Mediasjonen blir dermed å betrakte som *ekstern*, ettersom avstanden mellom subjektets og mediators univers er tilstrek-

³ «The mediator's prestige is imparted to the object of desire and confers upon it an illusory value. Triangular desire is the desire which transfigures its object.» (Girard 1980:17)

kelig stor til å eliminere enhver mulighet for kontakt mellom deres respektive sfærer, og da tenker Girard ikke på fysisk eller geografisk avstand, han snakker om åndelig/mental distanse. For å illustrere dette viser han til forholdet mellom don Quijote og Sancho, som jo rir side ved side, men som i sosial og intellektuell forstand har en uoverstigelig kløft mellom seg, og som også higer etter vidt forskjellige ting. Ingen rivalisering mellom subjekt og mediator er heller i dette tilfellet mulig.

Det grunnleggende faktum i denne konstellasjonen er at begjæret, som fiksjonsfiguren don Quijotes etter ridderskapet, er et begjær *i henhold til en Annen* (i dette tilfellet fiksjonsfiguren Amadís de Gaula), og at dette begjæret står i motsetning til det samme begjæret *i henhold til en Selv*. «Don Quijote og Sancho låner sitt begjær fra den Andre på et så grunnleggende og primitivt vis at de fullstendig forveksler den med viljen til å være seg Selv,» skriver Girard.⁴ Det faktum at Amadís er en fiksjonsfigur, spiller ingen rolle; mediasjonen blir ikke imaginær fordi om mediator er det.

Et kjennetegn ved helten som er offer for *eksternt mediært triangulært begjær*, den form vi til nå har oppholdt oss ved, er hans/hennes uttalte beundring for idealet; subjektet erklærer seg åpent som dette idealets disippel. Dette i motsetning til den form for mediering Girard kaller *intern*, og der disippelen er nøye med å skjule sine bestrebelser på å imitere et ideal som, dessuten, befinner seg mye nærmere disippelens egen sfære. I disse tilfellene blir dragningen mot det begjærte objektet i siste instans også en dragning mot mediator, som selv må holde subjektets dragning i sjakk, ettersom mediator selv enten begjærer, eller kanskje til og med er i besittelse av, det begjærte objektet. Vi får dermed i disse tilfellene en klar interessekonflikt subjekt og mediator imellom, der subjektet veksler mellom ydmyk dyrkelse og hatfølelse, noe som med nødvendighet svekker mediators primære rolle som en modell subjektet inderlig ønsker å imitere, og i stedet gjør ham til subjektets rival.

Denne form for triangulært begjær finnes ikke representert i Cervantes's portrett av sin hovedfigur, den skarpsindige lavadelsmannen fra La Mancha, men kan identifiseres med en rekke andre kjente fiksjonsfigurer fra romanlitteraturen som utviklet seg i denne beretningens kjølvann. Girard gjennomgår flere av disse verkene, blant andre Stendahls *Rødt og sort*, Prousts *På sporet av den tapte tid* og flere tekster av Dostojevski – i første rekke «Den evige ektemann». En nærmere omtale av disse analysene fører for langt her, og

⁴ «Don Quixote and Sancho borrow their desires from the Other in a movement which is so fundamental and primitive that they completely confuse it with the will to be Oneself.» (Ibid.:4)

vi må nøye oss med å konstatere at de bringer frem stadig nye aspekter ved det triangulære begjæret. Ikke desto mindre og uansett avskygning er dette, slik Girard er nøye med å understreke, likevel grunnleggende ett og det samme. «Den evige ektemann»s hovedperson, Pavel Pavlovitsj, som ikke kan fungere uten sin dype sjalusi, representerer en form for triangulært begjær som befinner seg meget langt unna ridderen don Quijotes; Girard kaller Dostojevskis variant og Cervantes' hovedfigur de to ekstreme ytterpunktene. Derfor fremhever han det som nok et eksempel på forfatteren Cervantes's storhet at *også* det vi kan kalle Dostojevski-varianten finnes eksemplifisert allerede i 1600-talles-verket om den bedrøvelige ridder av la Mancha, nemlig i den lange innskutte novellen om «El Curioso Impertinente», som opptar kapitlene 33-35 i første boks fjerde del.

«Nysgjerrighet i utide», som novellen kalles i den norske oversettelsen, forteller den sørgelige historien om de to hjertevennene Anselmo og Lotario. Anselmo har, med vennens assistanse, nettopp lykkes i å inngå ekteskap med den vakre Camila og ber deretter Lotario gjøre kur til henne for å teste hennes troskap. Lotario nekter, både beklemt og indignert, men Anselmo, som virker helt besatt av tanken, gir seg ikke, og til slutt velger Lotario, halvhjertet, å føye ham for å få en slutt på galskapen. Enden på det hele blir at Camila og Lotario til sist drives i hverandres favn, hvorpå den bedradde Anselmo noe senere dør. I sin skildring av et trekantforhold der vennskap, erotikk og dominans er viktige elementer, har novellen tallrike forløpere og etterfølgere og viser ikke minst at opphavsmannen nok kjente sin Herodot.⁵ Det er likevel primært som subtilt og moderne psykologisk portrett at den innskutte novellen om Anselmo og Lotario fortsetter å oppta Cervantesforskerne.

Som den langt senere Dostojevski-teksten «Den evige ektemann», representerer «Nysgjerrighet i utide» et portrett av sjalusiens galskap. Og i og med denne novellen rommer Cervantes' romanverk om don Quijote alle Girards definisjoner av triangulært begjær, fra det eksternt medierte og til eksemplet på den langt mer subtile interne medieringen. Også i dette henseende kommer verket dermed til å romme kimen til hele den senere romanhistorien.

Mer om begrepet *imitasjon* i tradisjonell litterær forstand

Vi vet alle hvilken innflytelse verket *Don Quijote de la Mancha* har hatt og fortsatt har på europeisk litteratur; romanen ble raskt oversatt til andre språk,

⁵ «Nysgjerrighet i utide» har grunnleggende trekk felles med historien om kong Kandaules og hans livvakt Gyges, gjengitt i åpningen av første bok av Herodots *Historier*.

fikk et stort publikum, og den litterære «quijotismen» spredte seg. Denne innflytelsen burde, skulle man tro, aller best kunne måles i nabolandet Portugal, Spanias iberiske rival. Den spanske ambassadøren nevnte i sin tale ved åpningen av jubileumsfeiringen i Oslo i april 2005 at verket ble utgitt i Lisboa alt i selve utgivelsesåret 1605. – Faktisk kom det *to* utgaver av *Don Quijote* i Lisboa dette året. Men vi snakker selvsagt ikke her om oversettelser. Portugal var på dette tidspunktet i union med Spania. Den nasjonale litteraturen ble, over en lengre periode og uavhengig av dette forbigående politiske faktum, dessuten for en stor del skrevet på spansk. Landets intelligentsia og lesende publikum var vel fortrolig med så vel Cervantes' verk som med andre spanske forfatterskap og hadde ikke behov for oversettelser til morsmålet. Man skulle dermed forventet å se en tydelig innflytelse fra så vel *Don Quijote* som de øvrige verkene til Cervantes i utviklingen av portugisisk fortellende prosa på 16- og 1700tallet. Paradoksalt nok synes inspirasjonen fra, eller *imitasjonen* av, Cervantes i portugisisk litteratur å være meget beskjeden både i samtiden, i den nære ettertid og senere. Dette er et faktum det ikke er gjort i en håndvending å forklare, men der den mest interessante faktor nok er den generelle mangel på interesse forholdet i ettertid, og inntil denne dag, har vakt på begge sider av de litterære landegrensene.

Den eneste som gjennom sine arbeider tydelig erklærer seg som en «Cervantes-disippel», er en mann ved navn Gaspar Pires de Rebelo. Det finnes få opplysninger om ham fra samtiden utover at han var *licenciado*, og han er så godt som ukjent blant portugisiske litteraturforskere i dag. Pires de Rebelo etterlot seg to skjønnlitterære verk, begge skrevet på morsmålet portugisisk. Det første er et lengre prosaverk som forfatteren betraktet som sitt viktigste, og som han kalte *Infortunios Tragicos da Constante Florinda*. Dette verket, som handler om «De tragiske uhell og viderverdigheter den trofaste Florinda» måtte gjennomleve før hun omsider, etter 7-800 sider, kommer i havn, gjenfinner og får sin elskede, ble publisert i to deler i henholdsvis 1625 og 1633 og kom i årene som fulgte i en rekke nye opplag. Inspirasjonskilden er ikke *Don Quijote*, men derimot *Persiles*, som Cervantes jo selv satte høyest blant sine arbeider. Det andre av Pires de Rebelos skjønnlitterære arbeider er en samling av seks eksemplariske noveller, *Novelas Exemplares*. Verket har dermed tittelen felles med Cervantes' novellesamling fra 1613. De portugisiske eksemplariske novellene ble utgitt første gang i 1649 og kom i i alt 10 opplag frem til 1761. Hva kunstnerisk kvalitet og psykologisk spissfindighet angår kommer de ikke opp mot de spanske forbildene, men de representerer like fullt et meget viktig bidrag til utviklingen av den fortellende prosa, som i Portugal på dette tidspunktet fortsatt sto meget svakt. Gjennom sine kompliserte og dramatiske

kjærlighetsintriger, henlagt, de fleste av dem, til kjente spanske byer i den nære fortid, formidler novellene sitt felles budskap om at sann lykke forutsetter ære og trofasthet.

Noe tydelig spor etter *Don Quijote* finner man imidlertid ikke på portugisisk side, og det til tross for at ridderromanen også i Portugal sto uhyre sterkt og landet neppe, verken da eller senere, har produsert færre dårer enn sin iberiske nabo. Det man kan finne, utover Cervantes-påvirkningen av Pires de Rebelo som alt er omtalt, er enkelte episoder som tydelig peker i retning av (ulike) spanske inspirasjonskilder. For eksempel finner man i et av de mest interessante eksemplene på portugisisk skjønnlitterær prosa fra 1600-tallet, *O Diabinho da Mão Furada*, som har ukjent opphavsmann, både en imitasjon av den mest berømte vertshusscenen i *Don Quijote*, men fremfor alt en pikaresk tydelig inspirert av Luis Vélez de Guevaras berømte *El Diablo Cojuelo*.

***Don Quijote* – en kjærlighetshistorie**

Girard runder av sitt essay om det triangulære begjær med å slå fast at alle den vestlige romanformens idéer finnes, i embryoform, i verket *Don Quijote*.⁶ Han er ikke alene om en slik observasjon, som i en større sammenheng selvfølgelig dreier seg om langt mer enn det spenningsforhold det triangulære begjæret representerer. Én av dem som ser verket i et videre perspektiv, et perspektiv som går ut over den vestlige romantradisjonens grenser, er Ben Okri,⁷ som har skrevet det innledende essay med tittelen «En kjærlighetshistorie» til den internasjonale jubileumslanseringen av verket, et essay som også åpner den nye norske oversettelsen.

Ben Okri omtaler verket som

(...) en av de mest gripende kjærlighetshistorier som noen gang er fortalt. Mer enn en kjærlighetshistorie mellom en mann og en kvinne

⁶ «All the ideas of the Western novel are present in germ in *Don Quixote*. And the idea of these ideas, the idea whose central role is constantly being confirmed, the basic idea from which one can rediscover everything is triangular desire. And triangular desire is the basis of the theory of the *novelistic* novel for which this first chapter serves as an introduction.» (Op. cit.:52)

⁷ Ben Okri skriver i sitt essay om *Don Quijotes* universelle betydning: «For ikke å ødelegge denne romanens fortryllelse, skal jeg ikke fortelle deg handlingen. Hvordan kan jeg det? Å fortelle deg handlingen ville være å stille deg overfor en gåte: Hvordan har det seg at da jeg kom til slutten av denne boken, følte jeg at jeg underveis hadde lest på nytt hver eneste viktige roman som er skrevet de siste fire hundre årene? Som om alle andre romaner på en eller annen måte rommes mellom dens permer, slik frøene til ett enkelt tre en gang rommet hele skogen.» (18)

er den en kjærlighetshistorie mellom venner, mellom motsetninger. Men fremfor alt er den en kjærlighetshistorie mellom menneskene og livets uendelige muligheter. (17-8)

En kjærlighetshistorie, altså – et uvanlig perspektiv på verket *Don Quijote*, og en formulering som også kan tjene til å avrunde betraktningene som her er gjort over Cervantes' tekst som «en fortelling om begjær», og dette begjærets mange og ulike skikkelser.

LA MANCHA (1605), NORUEGA (2005): LEER EL *QUIJOTE*

Maximino J. Ruiz Rufino

– [...] y así debe de ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla.

– Eso no – respondió Sansón –; porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella; los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran [...]

(Don Quijote y Sansón Carrasco II, 3)¹

Aunque es la primera parte de la obra de Cervantes la que hemos celebrado en el año 2005, cuando se trata de leer la novela en su conjunto, y sobre todo considerando la época en la que vivimos y que el lector no necesariamente es nativo, hay que darle la razón al propio don Quijote en la cita anterior: su historia tiene “necesidad de comento” para entenderla. Y dentro de este comento, voy a centrarme especialmente en un punto, el relacionado con el empleo de la lengua en la obra y, de manera particular, en la parte que celebra este aniversario tan especial.

Es evidente que hoy, 400 años después de la primera edición, nuestra conciencia lingüística es muy diferente a la de un contemporáneo de Cervantes. Sin comento, es fácil que se nos escapen numerosos recursos lingüísticos, no prestemos tanta atención a ciertas estructuras gramaticales y que parte del léxico, que un lector de la época identificaría rápidamente y sin dificultad como términos vulgares, de la lengua corriente, arcaísmos, elevados o con un doble sentido, no produzcan hoy el mismo efecto. O algo peor, produzcan un efecto diferente. O algo aún más grave, dejen indiferentes al lector actual. Y efectos (como el humor, la ironía, la sátira, las situaciones cómicas y absurdas...) son muchos en esta obra y, en gran medida, relacionados o provocados siempre con la manera de hablar de los personajes en las distintas situaciones.

Una edición crítica, una traducción, un diccionario específico... o convertirse en un gran conocedor de la lengua de esta época, lo que requiere mucho tiempo, esfuerzo y dedicación, ayudan sin lugar a dudas a salvar esta barrera evidente.

¹ Todas las citas en este trabajo han sido extraídas de la edición dirigida por Francisco Rico (1998). Con dígitos romanos se señala la parte de la novela y, a continuación, el número del capítulo.

En cualquier caso, conocer y, sobre todo, reconocer el juego de la lengua y el empleo intencionado de diferentes estilos y registros como un recurso más en la creación literaria de Cervantes puede ser también de gran ayuda al lector, independientemente de la opción que elija para leer el *Quijote*. Tanto si el lector es nativo o no, como si lee el texto original o una traducción, es importante tener presente en todo momento esta continua búsqueda de efectos mediante la lengua y del empleo de la lengua en busca de unos efectos intencionados, pero siempre pensados para la época en la que fueron escritos.

Son muchos los pasajes en los que la situación dicta la lengua a sus protagonistas o, al revés, la lengua crea la situación y la convierte en una escena que debe mover a la risa, la compasión, la provocación... Sólo así pueden explicarse también, y entenderse mejor, muchas soluciones, ¿sorprendentes?, propuestas por el traductor y darnos una idea de los numerosos problemas a los que ha tenido que enfrentarse en su trabajo. En esta búsqueda de efectos, resulta difícil separar la representación externa de la lengua de la época, incluidas las variantes que Cervantes concede a sus personajes, de la forma interna. En otras palabras, cómo encontramos representada la lengua de la época (con sus variantes) y cómo las emplea Cervantes (su uso como recurso creador, como parte del estilo) forman un objeto de análisis inseparable para entender el papel de la lengua en esta obra. A partir de esta idea, y tomando como punto de partida una presentación de la lengua de la época, pasaremos a la exposición de este juego intencionado basado en el empleo particular que Cervantes hace de la lengua en el *Quijote* y que se refleja en el diferente uso que sus protagonistas hacen de ella según la situación que se describe.

La lengua de la época y las variantes en el *Quijote*

Y pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino *procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando en todo lo que alcanzáredes y fuere posible vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos*. Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla.

(El amigo “*gracioso y bien entendido*”, Prólogo primera parte)

Lo que este amigo gracioso y bien entendido está recomendando a Cervantes es que sea consecuente con la lengua de la época y haga un buen uso de ella. La llaneza y la naturalidad de la lengua, sin demasiados artificios retóricos y mediante un estilo directo, formarán la base del modelo gramatical y estilístico en toda la novela. En cuanto a la lengua, este modelo basado en buena medida en la ausencia de artificio, es decir, en la falta de toda afectación, nos puede servir para presentar una de las primeras “contradicciones” que encontramos en la obra: Cervantes, autor barroco, al menos cronológicamente, es para muchos críticos la culminación del estilo propio del Renacimiento. Como veremos más adelante, Cervantes será también “inconsecuente” con este modelo, es decir, esta contradicción formará también parte de un juego intencionado que, al romper con los modelos establecidos, pretende provocar una serie de efectos en el lector.

Este modelo de lengua que, en principio, pretende seguir Cervantes presenta lógicamente una serie de rasgos externos que lo caracteriza. En el pequeño análisis que presentamos a continuación de la lengua de la época, distinguimos por tanto entre una manifestación interna y una manifestación externa. Al mismo tiempo, dentro de cada una de estas categorías indicamos únicamente los rasgos más significativos.

LENGUA DE LA ÉPOCA	
<i>Manifestación interna</i>	<i>Manifestación externa</i>
<p>Estilo directo. Naturalidad en busca de transparencia en el lenguaje.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Pronombres personales: <ul style="list-style-type: none"> • los átonos son enclíticos: <i>conocile, admireme, alegreme, diole</i> • asimilación entre la <i>r</i> del infinitivo y el pronombre átono enclítico: <i>oille, comunicallo, dalle, honralle, festejalle, regocijalle</i>. • Grupos consonánticos cultos se reducen: <i>conceto</i>, • Terminaciones de la 2 persona del plural en <i>-ades, -edes, -ides</i> • Vacilaciones en vocales átonas: <i>escurecerlos, recibido, invidia, metad</i> • Sintaxis: uso frecuente de grupos oracionales copulativos para acelerar la acción.

Por otro lado, esta lengua de la época se ajusta y amolda a la naturaleza y condición social de cada personaje. El resultado es el empleo de varios tipos de lengua en la novela, es decir, de una variedad de estilos y registros lingüísticos que, en líneas generales, pueden agruparse en una variante elevada y otra más sencilla, además de la forma estándar que acabamos de presentar. A estas variantes hay que añadir una cuarta variedad, la lengua de la caballería, que en el s. XVII lógicamente era ya una lengua considerada arcaica y que en la novela es un intento de Cervantes por imitar la lengua medieval.

<i>Variedades de lengua</i>	<i>Manifestación interna</i>	<i>Manifestación externa</i>
Lengua elevada	Cierto gusto por el recargamiento u ornamento en la lengua Referencias históricas y mitológicas	Abundancia de adjetivos explicativos. Acumulación de términos sinónimos. Nombres mitológicos, referencias clásicas. Largas enumeraciones retóricas para dar énfasis a la argumentación. Uso frecuente de preguntas retóricas. Sintaxis: empleo de oraciones subordinadas dentro de subordinadas.
Lengua sencilla	Imitación de la lengua coloquial Exageración en la lengua (vizcaíno, pastores, galeotes...)	Exclamaciones populares Empleo de refranes “gazapos del lenguaje”: confundir el término Sintaxis coloquial (distendida): sujetos pospuestos al verbo...

Lengua de la caballería	Imitación de la lengua medieval (los libros de caballería).	Grafías: <i>f</i> por <i>h</i> <i>non</i> por <i>no</i> Léxico: <i>Ca</i> por <i>porque</i> <i>Aína</i> por <i>poco, pronto</i> <i>Aqueste</i> por <i>este</i> Sintaxis: Doble determinación: <i>las vuestras mercedes</i> .
--------------------------------	---	--

La puesta en escena de la lengua y el juego de las inconsecuencias

No es necesario leer demasiadas páginas en la novela para observar que el modelo de los diferentes tipos de lengua que acabamos de describir no es completamente consecuente. Continuamente se produce una serie de alteraciones que afecta tanto al esquema personaje-lengua determinada que acabamos de establecer, como al estilo y a la lengua que Cervantes se había propuesto seguir. En el anexo (página 8) presentamos una serie de pasajes que utilizaremos ahora para ilustrar este juego de inconsecuencias.

Empecemos con las inconsecuencias que afectan al modelo gramatical y estilístico que, como hemos visto, aconsejaba el amigo gracioso y bien entendido en el Prólogo de la obra. En el primer pasaje del anexo (I, 11), don Quijote utilizando un juego de metáforas vuelve a hacer una defensa de la lengua sin artificio en el llamado discurso de la Edad de Oro:

[...] Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente, del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezcládose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado [...]

Lo curioso e interesante es que esta defensa y reivindicación al estilo y a la lengua “desnuda” se haga utilizando, en gran medida, el mismo estilo que se critica. Es decir, empleando rodeos y recargando la lengua con una sintaxis intrincada como, por ejemplo, podemos ver en la primera oración:

Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la

honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra, y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van agora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado.

Igual ocurre en el pasaje segundo (I, 18) en el que don Quijote hace un discurso cargado de referencias mitológicas y un empleo abusivo de adjetivos, sobre todo explicativos:

– A este escuadrón frontero forman y hacen gentes de diversas naciones: aquí están los que bebían las dulces aguas del famoso Janto; los montuosos que pisan los masílicos campos; los que criban el finísimo y menudo oro en la felice Arabia; los que gozan las famosas y frescas riberas del claro Termodonte; los que sangran por muchas y diversas vías al dorado Pactolo; los numidas, dudosos en sus promesas; los persas, arcos y flechas famosos; los partos, los medos, que pelean huyendo; los árabes de mudables casas; los citas, tan crueles como blancos; los etiopes, de horadados labios, y otras infinitas naciones, cuyos rostros conozco y veo, aunque de los nombres no me acuerdo. [...]

En ambos pasajes (I, 11 y I, 18), Cervantes parece utilizar el estilo contrario al propuesto inicialmente para, mediante la exageración, hacer ver al lector de manera irónica las dificultades de un estilo sobrecargado y pesado.

Un efecto parecido puede provocar en el lector cuando Cervantes deja utilizar a algunos personajes una lengua que, en principio, no se corresponde con su condición, es decir, al romper con el esquema personaje-lengua determinada. Por ejemplo, en el pasaje 3 (I, 13), el estilo natural y directo del narrador y de Ambrosio contrasta con la lengua cargada y sofisticada de Vivaldo:

– De mayor rigor y crueldad usaréis vos con ellos – dijo Vivaldo –, que su mismo dueño, pues no es justo ni acertado que se cumpla la voluntad de quien lo que ordena va fuera de todo razonable discurso; y no le tuviera bueno Augusto César si consintiera que se pusiera en ejecución lo que el divino Mantuano dejó en su testamento mandado. Así que, señor Ambrosio, ya que deis el cuerpo de vuestro amigo a la tierra, no queráis dar sus escritos al olvido; que, si él ordenó como agraviado, no es bien que vos cumpláis como indiscreto. [...]

El propio don Quijote cambia también el registro de la lengua según la situación. En el pasaje 4 (I, 13), el pastor Pedro utiliza un estilo natural rebajado a una

lengua coloquial, cargada además de errores, que don Quijote corrige en una especie de defensa del buen hablar:

– Principalmente, decían que sabía la ciencia de las estrellas y de lo que pasan allá en el cielo el sol y la luna, porque puntualmente nos decía el cris del sol y de la luna.

– *Eclipse* se llama, amigo, que no *cris*, el oscurecerse esos dos luminares mayores– dijo don Quijote.

Mas Pedro, no reparando en niñerías, prosiguió su cuento diciendo:

– Asimismo adivinaba cuándo había de ser el año abundante o estil.

– *Estéril* queréis decir, amigo – dijo don Quijote.

– *Estéril* o *estil* – respondió Pedro –, todo se sale allá. Y digo que con esto que decía se hicieron su padre y sus amigos, que le daban crédito, muy ricos, porque hacían lo que él les aconsejaba [...]

Lo interesante es que don Quijote realiza esta defensa del buen hablar utilizando una lengua clara y directa, muy diferente a la que empleaba, por ejemplo, en los dos primeros pasajes que acabamos de comentar (I, 11 y I, 18) y siguiendo, en este caso, el modelo descrito en el Prólogo.

Por su parte, la lengua que emplea el pastor Pedro contrasta claramente con la utilizada, por ejemplo, por Vivaldo en la cita que ya hemos visto o en el pasaje número 5 (I, 14):

– ¿Vienes a ver por ventura, ¡oh fiero basilisco de estas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida? ¿O vienes a ufanarte en las crueles hazañas de tu condición, o a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma, o a pisar arrogante este desdichado cadáver, como la ingrata hija al de su padre Tarquino? Dinos presto a lo que vienes, o qué es aquello de que más gustas; que por saber yo que los pensamientos de Crisóstomo jamás dejaron de obedecerte en vida, haré que, aun él muerto, te obedezcan los de todos aquellos que se llamaron sus amigos.

Vivaldo, que es un viajero, emplea una lengua con una sintaxis elaborada, referencias mitológicas e históricas, preguntas retóricas, exclamaciones intercaladas en la oración... rasgos propios de la lengua elevada que hemos descrito.

Finalmente, en el pasaje número 6 (I, 2) no es la lengua elaborada y recargada la que se mezcla con el estilo directo y natural del narrador, sino la lengua de la caballería:

– Non fuyan las vuestras mercedes ni teman desaguizado alguno, ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, cuanto a más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran.

Mirábanle las mozas y andaban con los ojos buscándole el rostro que la mala visera le encubría; mas, como se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuera de su profesión, no pudieron tener la risa, y fue de manera que don Quijote vino a correrse y a decirles:

– Bien parece la mesura en las hermosas, y es mucha sandez, a demás, la risa que de leve causa procede; pero non vos lo digo porque os cuitedes ni mostredes mal talante, que el mío non es de ál que de serviros.

El lenguaje no entendido de las señoras y el mal tallo de nuestro caballero acrecentaba en ellas la risa y en él el enojo [...]

Sin embargo, y de nuevo volvemos a las inconsecuencias, esta lengua de la caballería no está reservada exclusivamente a don Quijote para sus momentos de “trance”, en el último pasaje de nuestro anexo (I, 29) es Dorotea quien la emplea:

– De aquí no me levantaré, joh valeroso y esforzado caballero!, fasta que la vuestra bondad y cortesía me otorgue un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto. Y si es que el valor de vuestro fuerte brazo corresponde a la voz de vuestra inmortal fama, obligado estáis a favorecer a la sin ventura que de tan lueñes tierras viene, al olor de vuestro famoso nombre, buscándoos para remedio de sus desdichas.

– No os responderé palabra, fermosa señora – respondió don Quijote – , ni oiré más cosa de vuestra hacienda, fasta que os levantéis de tierra.

La intención del autor parece clara: Dorotea emplea la lengua de la caballería para exagerar la situación y aumentar el efecto cómico del episodio.

Don Quijote suele presentarse como una obra fundamentada en una serie de dualidades, por ejemplo la dualidad cómico/trágico. A partir del pequeño análisis que acabamos de presentar, parece evidente que el empleo de la lengua también forma parte de este juego de opuestos ya que continuamente se alteran

las reglas establecidas y se rompe de forma intencionada con el esquema personaje-lengua. En lugar de considerar este esquema como relativamente fijo, puede hablarse de una dualidad personaje/lengua con la intención de provocar unos efectos en el lector. Los personajes (incluido el narrador) hablan como lo que son, pero también como lo que no son. La consecuencia es que, en la novela, encontramos la lengua (incluidos los diferentes tipos) utilizada como esperamos, pero también como no lo esperamos. Así puede justificarse que don Quijote en ocasiones sea también “lingüísticamente” un hombre medieval o un pastor, que el narrador utilice recursos de la lengua sencilla o de la lengua antigua, que los pastores (incluido Sancho) empleen una lengua elevada, que Dorotea emplee la lengua de la caballería o que en el estilo elevado aparezcan refranes y expresiones coloquiales.

Sin duda, un contemporáneo de Cervantes vería sin ninguna dificultad estos cambios en el empleo de los diferentes registros lingüísticos, por ejemplo identificando rápidamente la sintaxis y el vocabulario específicos de cada variedad, mientras que el lector actual probablemente sólo tienda a ver la diferencia entre la lengua de la caballería y los otros tipos considerados en realidad como una variedad única, es decir, la lengua del s. XVII frente a la lengua medieval.

Las soluciones del traductor

Dejando a un lado otras cuestiones más relacionadas con el carácter específico de la lengua de la época, por ejemplo el grado de modernización en la lengua meta o la solución e interpretación de los refranes, la representación de las diferentes lenguas empleadas en la novela puede plantear también más de un quebradero de cabeza al traductor, ya que, como hemos visto, por un lado existe una estrecha conexión entre el tipo de lengua y la condición social de cada personaje y, por otro, esta conexión se rompe con frecuencia para provocar o exagerar unos efectos en el lector.

Sólo para ilustrar la cuestión, sin entrar en detalles, representamos a continuación la traducción al noruego realizada por Arne Worren (2002) del pasaje en el que conversan el pastor Pedro y Don Quijote (I, 12):

- Først og fremst sier folk at han er kyndig i den vitenskapen som foregår på himmelen og med sol og månen, for han kunne nøyaktig forutsi en klipse av sol eller måne.
- Eklipse kalles det, min venn, og ikke klipse når de store lysbærerne formørkes, sa don Quijote.

Men Pedro brydde seg ikke med slikt barneprat og fortsatte:

- Han kunne også forutsi om det ville bli et godt år eller et vanår.
- Uår, mener du, min venn, sa don Quijote.
- Vanår eller uår, svarte Pedro, – er vel hipp som happ. Og jeg sier at alt det han sa, det gjorde faren og alle hans venner, for de trodde på det han sa og ble svært rike, siden de fulgte alle hans råd [...]

En el texto en español reproducido en el anexo (nr. 4), Cervantes representa la lengua sencilla del pastor combinando los errores intencionados en los términos *cris* por *eclipse* (*klipse* y *eklipse* en la traducción al noruego) y *estil* por *estéril* (*vanår* y *uår*) con otros rasgos sintácticos, como las alteraciones, que reflejan el carácter más oral y menos elevado de la lengua del personaje. En la traducción, estos rasgos se manifiestan principalmente con expresiones como *hipp som happ*.

Conclusiones

La intención con las reflexiones que acabamos de exponer ha sido efectuar un pequeño análisis que ayude a tener en cuenta algunos aspectos relacionados con la lengua en el *Quijote* y con su lectura 400 años después de la primera edición.

En la primera página indicábamos que la lectura del *Quijote*, independientemente del tipo de texto que elija el lector, puede resultar más fácil con una serie de recursos. La causa evidente son los 400 años que nos separan de la primera edición. Entre los recursos que pueden facilitar una lectura acertada de esta obra de Cervantes, se encuentra el análisis de la lengua, incluyendo sus variantes, y el empleo que el autor hace de las diferentes lenguas con la intención de provocar unos efectos en el lector. Nuestro análisis ha pretendido explorar este recurso, aunque únicamente hemos mostrado el vértice, invitando al lector a realizar una serie de reflexiones que puedan servir para alcanzar una ayuda doble. Por un lado, convertir la lectura del *Quijote* en una tarea menos ardua, y sobre todo más consciente, de la que podamos obtener mayor provecho. Por otro, ayudar a justificar el empleo de la lengua que hace el autor en busca de unos efectos intencionados.

El punto de partida ha sido establecer la lengua de la época, incluyendo sus variantes sociales, y exponer en este análisis la forma interna y la forma externa de cada uno de estos tipos de lengua como un conjunto inseparable. En la puesta en escena de las formas de lengua descritas, se ha podido ver que este análisis inicial se altera según la situación que se describe. Su uso depende, casi en

partes iguales, tanto de la naturaleza del personaje como de la situación que se describe en cada momento de la obra. Llevado al máximo extremo, ningún personaje es, en principio, dueño de un tipo concreto de lengua. Esta alteración del esquema personaje-lengua crea una polifonía en toda la obra que podría definirse como el juego de incongruencias originado por el empleo versátil de los diferentes tipos de lengua según la situación (no sólo el empleo de la lengua de la caballería). El autor explota este juego en busca de unos efectos intencionados, pero sus límites pueden resultar probablemente menos claros para el lector contemporáneo, además de una dificultad añadida para el traductor.

Este empleo intencionado de la lengua se convierte así en un recurso que también formaría parte del estilo creador de Cervantes y en uno de los elementos a tener en cuenta para alcanzar los objetivos anunciados por el amigo gracioso y bien entendido en el Prólogo de la obra: *que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla.*

Aunque este análisis se ha basado principalmente en el texto en español, puede trasladarse a una lectura a través de una traducción, ya que también puede ayudarnos a entender, clarificar y, en gran medida, justificar muchas de las soluciones adoptadas por el traductor. En definitiva, hemos intentado dirigir este pequeño análisis al lector de hoy en su sentido más amplio, el que lee la obra en su lengua original, nativo o no, y el que lo hace a través de una traducción.

Para terminar, podemos volver a la cita que nos sirvió para abrir este trabajo y fijarnos de nuevo en las palabras del bachiller Sansón Carrasco. Es evidente que las observaciones que acabamos de hacer no pueden ser el único “comento” que necesitemos para darle toda la razón al bachiller, pero sí un pequeño paso (al menos así lo esperamos) que nos acerque con algo más de optimismo a su juicio y a impulsar su valoración de la novela:

[...] es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella; los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran [...]

(Sansón Carrasco II, 3)

Anexo:

(1)

Entonces sí que andaban las simples y hermosas zagalejas de valle en valle y de otero en otero, en trenza y en cabello, sin más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la

honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra, y no eran sus adornos de los que ahora se usan, a quien la púrpura de Tiro y la por tantos modos martirizada seda encarecen, sino de algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas, con lo que quizá iban tan pomposas y compuestas como van agora nuestras cortesanas con las raras y peregrinas invenciones que la curiosidad ociosa les ha mostrado. Entonces se decoraban los concetos amorosos del alma simple y sencillamente, del mismo modo y manera que ella los concebía, sin buscar artificioso rodeo de palabras para encarecerlos. No había la fraude, el engaño ni la malicia mezcládose con la verdad y llaneza. La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen. La ley del encaje aún no se había sentado [...]

(Don Quijote, I, 11)

(2)

— A este escuadrón frontero forman y hacen gentes de diversas naciones: aquí están los que bebían las dulces aguas del famoso Janto; los montuosos que pisan los masílicos campos; los que criban el finísimo y menudo oro en la felice Arabia; los que gozan las famosas y frescas riberas del claro Termodonte; los que sangran por muchas y diversas vías al dorado Pactolo; los numidas, dudosos en sus promesas; los persas, arcos y flechas famosos; los partos, los medos, que pelean huyendo; los árabes de mudables casas; los citas, tan crueles como blancos; los etiopes, de horadados labios, y otras infinitas naciones, cuyos rostros conozco y veo, aunque de los nombres no me acuerdo. En estotro escuadrón vienen los que beben las corrientes cristalinas del olivífero Betis; los que tersan y pulen sus rostros con el licor del siempre rico y dorado Tajo; los que gozan las provechosas aguas del divino Genil; los que pisan los tartesios campos, de pastos abundantes; los que se alegran en los elíseos jerezanos prados; los manchegos, ricos y coronados de rubias espigas; los de hierro vestidos, reliquias antiguas de la sangre goda; los que en Pisuerga se bañan, famoso por la mansedumbre de su corriente; los que su ganado apacientan en las extendidas dehesas del tortuoso Guadiana, celebrado por su escondido curso; los que tiemblan con el frío del silvoso Pirineo y con los blancos copos del levantado Apenino; finalmente, cuantos toda la Europa en sí contiene y encierra.

(Don Quijote, I, 18)

(3)

– De mayor rigor y crueldad usaréis vos con ellos – dijo Vivaldo –, que su mismo dueño, pues no es justo ni acertado que se cumpla la voluntad de quien lo que ordena va fuera de todo razonable discurso; y no le tuviera bueno Augusto César si consintiera que se pusiera en ejecución lo que el divino Mantuano dejó en su testamento mandado. Ansí que, señor Ambrosio, ya que deis el cuerpo de vuestro amigo a la tierra, no queráis dar sus escritos al olvido; que, si él ordenó como agraviado, no es bien que vos cumpláis como indiscreto. Antes haced, dando la vida a estos papeles, que la tenga siempre la crueldad de Marcela, para que sirva de ejemplo en los tiempos que están por venir a los vivientes, para que se aparten y huyan de caer en semejantes despeñaderos; que ya sé yo, y los que aquí venimos, la historia deste vuestro enamorado y desesperado amigo, y sabemos la amistad vuestra, y la ocasión de su muerte, y lo que dejó mandado al acabar de la vida; de la cual lamentable historia se puede sacar cuánta haya sido la crueldad de Marcela, el amor de Grisóstomo, la fe de la amistad vuestra, con el paradero que tienen los que a rienda suelta corren la senda que el desvariado amor delante de los ojos les pone. Anoche supimos la muerte de Grisóstomo, y que en este lugar había de ser enterrado, y así, de curiosidad y de lástima, dejamos nuestro derecho viaje, y acordamos de venir a ver con los ojos lo que tanto nos había lastimado en oílo. Y en pago de esta lástima y del deseo que en nosotros nació de remedialla si pudiéramos, te rogamos, ¡oh discreto Ambrosio!, a lo menos yo te lo suplico de mi parte, dejando de abrazar estos papeles, me dejes llevar algunos dellos.

Y, sin aguardar que el pastor respondiese, alargó la mano y tomó algunos de los que más cerca estaban; viendo lo cual Ambrosio, dijo:

– Por cortesía consentiré que os quedéis, señor, con los que ya habéis tomado; pero pensar que dejaré de abrazar los que quedan es pensamiento vano.

(Vivaldo, Narrador y Ambrosio, I, 13)

(4)

– Principalmente, decían que sabía la ciencia de las estrellas y de lo que pasan allá en el cielo el sol y la luna, porque puntualmente nos decía el cris del sol y de la luna.

– *Eclipse* se llama, amigo, que no *cris*, el oscurecerse esos dos luminares mayores – dijo don Quijote.

Mas Pedro, no reparando en niñerías, prosiguió su cuento diciendo:

– Asimismo adivinaba cuándo había de ser el año abundante o estil.

– *Estéril* queréis decir, amigo – dijo don Quijote.

– *Estéril o estil* – respondió Pedro –, todo se sale allá. Y digo que con esto que decía se hicieron su padre y sus amigos, que le daban crédito, muy ricos, porque hacían lo que él les aconsejaba, [...]

(El pastor Pedro y don Quijote, I, 12)

(5)

– ¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco de estas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas deste miserable a quien tu crueldad quitó la vida? ¿O vienes a ufanarte en las crueles hazañas de tu condición? ¿O a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma? ¿O a pisar arrogante este desdichado cadáver, como la ingrata hija al de su padre Tarquino? Dinos presto a lo que vienes, o qué es aquello de que más gustas, que, por saber yo que los pensamientos de Grisóstomo jamás dejaron de obedecerte en vida, haré que, aun él muerto, te obedezcan los de todos aquellos que se llamaron sus amigos.

(Vivaldo, I, 14)

(6)

– Non fuyan las vuestras mercedes, ni teman desaguizado alguno, ca a la orden de caballería que profeso non toca ni atañe facerle a ninguno, cuanto a más a tan altas doncellas como vuestras presencias demuestran.

Mirábanle las mozas y andaban con los ojos buscándole el rostro, que la mala visera le encubría; mas, como se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuera de su profesión, no pudieron tener la risa y fue de manera que don Quijote vino a correrse y a decirles:

– Bien parece la medida en las hermosas, y es mucha sandez además la risa que de leve causa procede; pero non vos lo digo porque os acutedes ni mostredes mal talante, que el mío non es de ál que de serviros.

El lenguaje, no entendido de las señoras, y el mal talle de nuestro caballero acrecentaba en ellas la risa, y en él el enojo [...]

(Don Quijote y dos “*distraídas mozas*”, I, 2)

(7)

– De aquí no me levantaré, ¡oh valeroso y esforzado caballero!, fasta que la vuestra bondad y cortesía me otorgue un don, el cual redundará en honra y prez de vuestra persona y en pro de la más desconsolada y agraviada doncella que el sol ha visto. Y si es que el valor de vuestro fuerte brazo corresponde a la voz de vuestra inmortal fama, obligado

estáis a favorecer a la sin ventura que de tan lueños tierras viene, al olor de vuestro famoso nombre, buscándoos para remedio de sus desdichas.

– No os responderé palabra, hermosa señora – respondió don Quijote – , ni oiré más cosa de vuestra hacienda, fasta que os levantéis de tierra.

(Dorotea y don Quijote, I, 29)

Bibliografía

- Blecua, J.M. 2004: «El «Quijote» en la historia de la lengua española», *Don Quijote de La Mancha* (2004). Edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, págs. 1115-1122. Madrid: Alfaguara.
- Cejador y Frauca, J. 1905: *La lengua de Cervantes : gramática y diccionario de la lengua castellana en el ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Rates.
- Cervantes Saavedra, M. de 1998: *Don Quijote de La Mancha*. (Edición dirigida por Francisco Rico). Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica.
- Hatzfeld, H. 1966: *El «Quijote» como obra de arte del lenguaje*. – 2. ed. española refundida y aum. Madrid: CSIC.
- Menéndez Peláez, J. 1993-1995: *Historia de la literatura española* / coordinada por Jesús Menéndez Peláez. Madrid: Everest.
- Morales Oliver, L. 1977: *Sinopsis de don Quijote*. Madrid: Fundación Universitaria Española, [Seminario Menéndez Pelayo].
- Rico, F. 1979-1995: *Historia y crítica de la literatura española* / al cuidado de Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica.
- Rojo, G. 2004: «Cervantes como modelo lingüístico», *Don Quijote de La Mancha* (2004). Edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, págs. 1122-1130. Madrid: Alfaguara.
- Rosenblat, A. 1971: *La lengua del "Quijote"*. Madrid: Gredos.

DON QUIJOTE ENAMORADO. PLATONISMO EN LA MANCHA¹

José María Izquierdo

*...mandó al barbero que le fuese dando de aquellos libros uno a uno, para ver de qué trataban, pues podía ser hallar algunos que no mereciesen castigo de fuego.*²

Si observamos la biblioteca de Don Quijote vemos que está formada fundamentalmente por novelas de caballerías en prosa de los siglos XV y XVI y a ellas se va a referir Cervantes de forma directa o indirecta a lo largo del texto³. Esas novelas de caballería eran herederas directas de las que constituyeron el canon genérico formando lo que se denomina el *Roman bretón* y que cumplieron durante el siglo XIII el triple papel de ser fuente de diversión de los oyentes, propaganda del modelo político eclesiástico de la época y presentación del código moral cristianizado del estamento de la caballería medieval. Un componente fundamental del mencionado código será la regulación del amor siguiendo el modelo ovidiano pasado por el tamíz de la poética cortesana⁴ de los

¹ Comunicación presentada el 22 de abril de 2005 en relación con la exposición “Miguel de Cervantes (1547-1616). Don Quijote en Noruega” celebrada en la Biblioteca de Humanidades y Ciencias sociales de la Universidad de Oslo del día 15 de abril al 7 de mayo de 2005 con motivo del cuarto centenario de la publicación del primer libro de *Don Quijote* de Miguel de Cervantes. La exposición puede visitarse en: <http://www.ub.uio.no/uhs/sok/fag/RomSpr/cervantes/index.html>

² Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998:77.

³ *Tirant lo blanc* de Joanot Martorell (1415-1468), *Amadís de Gaula* de Garci Ordóñez de Montalvo (fines del siglo XV o principios del XVI) y el *Palmerín de Inglaterra* de Francisco de Moraes Cabral (1500-1572). Durante el Renacimiento la lectura de las novelas de caballería se había popularizado ampliándose el arco estamental de su recepción. Las novelas que hoy en día esperan en las bibliotecas los ojos de los investigadores fueron durante los siglos XV, XVI y XVII verdaderos éxitos editoriales.

⁴ Una poética erótica que irá de Guillaume d'Aquitaine (1071-1127) a Andreas Capellanus (1174-1186).

trovadores occitanos y provenzales⁵ que se articulaba desde una perspectiva platoniana⁶: *Fin amor*.

De militia saeculari

La sociedad feudal en su prolongación hasta los siglos XII y XIII fue una sociedad en crisis permanente donde los individuos no podían vivir con una autonomía lo suficientemente amplia como para que en los modelos artísticos y estéticos aparecieran criterios de armonía entre el hombre y la sociedad. El individuo medieval necesitaba de modelos normativos orientadores de su vida; precisaba de modelos fijos arquetípicos. En aquella época la única institución capaz de generar tales arquetipos era la Iglesia. Su modelo de visión del mundo había sincretizado a lo largo de su historia las formas de expresión de otras concepciones paganas, integrándolas en su discurso, cuando se podía, anatemizándolas cuando era imposible hacerlo; y había aprendido el lenguaje social de su época, de carácter jurídico vasallático, adaptándose – una vez desaparecido el Imperio Romano y posteriormente el simulacro carolingio – al nuevo marco social. El modelo de representación de los poderes seculares fue siempre subsidiario del formado por la Iglesia al que sólo fue capaz durante siglos de situar críticas parciales a nivel de reparto de competencias en el modelo trifuncional de ordenación social elaborado por la Iglesia o en el funcionamiento práctico del sistema político hierocrático – Alegoría de las dos espadas⁷ – propugnado por la misma. De hecho no podía ser de otra forma ya que junto al propio poder institucional eclesiástico – su universalidad – se daba su enorme capacidad para integrar y reelaborar manifestaciones – dislocaciones – de otras culturas ya fueran textos filosóficos, iconos artísticos o liturgias religiosas negándoles toda autonomía. Además una vez implantado el *Decretum Gratiani*⁸ el poder político – el rey – precisaba de la legitimidad eclesiástica para gobernar. Buen ejemplo de esto fue la elaboración del modelo cisterciense de la caballería cristiana⁹ – *Christi milites* – de Bernardo de Claraval (1153+) como

⁵ Ya traté ese asunto en *Platonismo en Provenza (Notas en torno a la condensación del discurso platónico en la poética de los trovadores occitanos del siglo XII-XIII)*. Valencia: Universidad de Valencia, 1985 y en *El espíritu del bosque. El arte como sistema comunicativo en la transición de los siglos XII y XIII*. Valencia: Universidad de Valencia, 1993.

⁶ Plotinus

⁷ Rom 13, 1-5

⁸ *Concordia discordantium canonum* escrito por el monje italiano Graciano hacia el 1140, el *Decretum* con adiciones el *Corpus Iuris Canonici*.

⁹ *Liber ad milites templi de alude novae militae*. Donde se describe a los caballeros templarios.

discurso neutralizador del modelo feudal secular y su integración de forma progresiva en el género literario que la perpetuó: La novela de caballerías.

Román Bretón

*El llamado sistema de virtudes del caballero probablemente no fue tal sistema; contiene categorías ético-estéticas de tipo laico que en parte estaban ya constituidas mucho antes de que surgiera la caballería; la fidelidad del vasallo, la 'alegría' u otras creaciones del amor cortesano, que en el sur de Francia existían ya hacia el 1100. A esto hay que añadir el elogio de la liberalitas, que encontramos en innumerables poemas latinos ya antes de 1150, y también en los espejos de príncipes de la temprana Edad Media, en las novelas latinas sobre Alejandro, etc...*¹⁰

A través de las transcripciones de las materias míticas en especial en la Francia medieval, de las célticas, se reactualizaron literariamente los antiguos ritos de iniciación. Recordemos que en fechas ligeramente anteriores a la aparición de la novela en verso medieval de caballerías se había escrito el grueso de las obras de épica: los cantares de gesta. Recordemos también que contemporáneamente al renacer de la novela en la Edad Media se produjo la transcripción de los restos de la tradición oral en la que se mantenían latentes los viejos mitos y sus rituales¹¹. Rituales, tradiciones, que a pesar de las modificaciones sufridas por las sociedades de la época y de las que éstas sufrieron por la modificación de la conciencia de sus recitadores – por la activa lectura interpretativa de sus transcriptores – perpetuaban la existencia de la ritualidad iniciática precristiana. La propia existencia de dos voces, de la bivocalidad épica, en dichos escritos de tradición épica oral, es decir: la voz que narra/cita y la que es citada/narrada no elimina la presencia del ritual. Es más la propia existencia de dicha bivocalidad, del diálogo de dos concepciones del mundo distanciadas por el tiempo y la ideología/religión, puesta en relación con la pervivencia narrativa del ritual fortalecía el valor del mismo al darle visos de continuidad temporal, histórica.

¹⁰ Curtius, Ernest Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976:747.

¹¹ En cada novela de caballerías podemos ver el proceso dialógico entre los diversos discursos encerrados en la cárcel de papel de sus páginas. Si tomamos la novela de caballerías desde su origen en la corte de Marie de Champagne, en el siglo XII, hasta las novelas del siglo XIII nos encontramos ante un fenómeno de progresiva hegemonización del discurso cristiano sobre el secular.

Por otra parte junto a esos “recuerdos” de la épocas de las migraciones, se daba en la sociedad medieval los ritos de iniciación, ya fueran los de la iniciación religiosa a través de los sacramentos cristianos, o los de la juventud, que en el caso de los feudales era un largo proceso de aprendizaje de las reglas del vasallaje y de entrenamiento en las técnicas de la guerra.

El sincretismo de una sociedad altamente semiotizada como la medieval se daba en la literatura y en todas sus expresiones artísticas. Ya vimos en otros artículos¹² que la poética trovadoresca estaba compuesta de diversos discursos ideológicos o queo hasta uno sólo de ellos era el producto de un largo proceso sincrético de asimilación de diferentes líneas de pensamiento. Esa utilización de referentes próximos en la actualización de los discursos suponía el diálogo entre la significación autónoma de cada uno de ellos, referente y referido, y la contextual de ser parte del nuevo discurso. Se producía así una dislocación que configuraba un nuevo campo semántico diferente estilística e ideológicamente a lo existente previamente. El propio sincretismo medieval supuso el encuentro de diversas manifestaciones de un ritual mítico, iniciático, que dio origen a un modelo literario, el de la novela de caballerías, en el que pudo representarse imaginariamente un estamento social: los caballeros. Así a la vieja necesidad de la iniciación ritual de las antiguas religiones, se sumó la de la religión cristiana y ambas se integraron en el modelo de iniciación de la aristocracia feudal que ya en esa época se manifestaba en el cumplimiento de las normas del honor y de la cortesía caballeresca, y que a partir de las obras de Chrétien de Troyes (1135?-1183?) se manifestará en un modelo imaginario en el que el caballero deberá constituirse como tal respetando, cumpliendo, la norma moral.

La fortaleza del género novelesco de caballerías está íntimamente unido a su capacidad polisémica de albergar diferentes voces saturadas ideológicamente y en continuo proceso de iluminación recíproca. Dicho aspecto polisémico abría la posibilidad de una apertura en la lectura del texto que posibilitaba su amplia aceptación por el público medieval y posteriormente renacentista.

El héroe sólo tenía como meta la defensa de un modelo social-estamental y cultural que le daba su identidad, que lo integraba en su estamento, es decir, que le daba sentido. En la sociedad de los siglos XII y XIII el único grupo estamental capaz de financiar y consumir literatura de diversión era el de la nobleza. Un estamento que ya vislumbraba que el sistema trifuncional de la sociedad se estaba modificando en la práctica a causa del surgimiento de

¹² Izquierdo, José María. “*Si.m vol midons donar*. Algunos comentarios acerca de la poesía trovadoresca”. *Romansk Forum*, 8-2, 1998-2: 37-56 y en Izquierdo, José María. “Ave/Eva: comentarios acerca de una tipología artística bajomedieval”. *Romansk Forum*, nr. 17-1, 2003: 59-70.

villanos, pecheros y burgueses, y por la propia estratificación de los propios grupos sociales¹³. Y en el que el sistema político hierocrático reforzaba, aplicando la *Alegoría de las dos espadas*, el vasallaje de la aristocracia hacia su rey y la dependencia de éste con respecto a la autoridad eclesiástica. Decimos que en una sociedad así dichas obras de entretenimiento se convirtieron en modelos imaginarios e ideológicos de representación de dicho estamento caballeresco en crisis de identidad por la paulatina limitación de su poder, de su función. El caballero que ya no podía ejercer como tal o que veía próxima su “disfuncionalidad” se identificaba con los héroes de ficción que le representaban.

Las novelas de caballerías, pues, se convirtieron en un modelo de propaganda ideológica que pasó de defender la idea del caballero secular, aún ambigualmente vinculado al modelo cristiano (las primeras novelas de caballería fueron escritas en verso en la corte de Marie de Champagne, de la casa Plantagenet, casa opuesta a la monarquía del rey francés), a la de caballero cristiano vasallo del rey¹⁴. Un modelo en el que, como ya dijimos anteriormente, se propugnaba el acatamiento de la norma como elemento constituyente del héroe. Una norma que favorecía tanto a la Monarquía como a la Iglesia. Aquel que no la aceptaba perdía su identidad social deviniendo en un hombre en términos meramente naturales: el Homo Silvaticus¹⁵, el loco.

En resumen la novela de caballerías englobaba integrándolos los discursos latentes y actuantes de la época cuya finalidad era la de mostrar que el acatamiento del código moral de la caballería constituía al propio caballero. Por su característica polisemia basada en la mencionada dialogística discursiva acorde con su naturaleza épico-narrativa se acoplaba a las necesidades de tanto el público oyente de las antiguas novelas en verso de los siglos XII y XIII, como del lector de las novelas en prosa de los siglos XV y XVI.

En las primeras obras de este género se edificará un conjunto de normas, código caballeresco, que no era más que una relectura del viejo código ético y estético del periodo feudal. Dicha relectura suponía la sublimación de una normativa antigua a la que se le vació de contenido supeditando dichos valores a la obediencia hacia el rey, en un momento en el que la sociedad feudal entraba

¹³ Iglesia rural monacal frente a la Iglesia urbana de las escuelas catedralicias. Aristocracia rural versus aristocracia urbana, formación de élites de poder, creciente divisiones entre la alta y baja nobleza etc.

¹⁴ Basada en las tesis de Bernardo de Claraval (1090-1153).

¹⁵ Esa figura aparece ya en el *Beowulf*, en la *Vita Merlini* o en *Sir Gawain and the Green Knight* entre otros muchos textos.

en una fase de lenta disolución. Georges Duby en su *Guillermo el Mariscal*¹⁶ describe con todo detalle dichos valores. En las novelas de caballería encontraremos esa normativa moral como camino de constitución del yo caballeresco y como cuerpo ideológico enfrentado a la villanía, a la burguesía, y sus nuevos valores. Un buen ejemplo de reafirmación de la superioridad moral de la caballería frente a los burgueses la podemos ver ya en *El caballero del León* de Chrétien de Troyes cuando se afirma que “a mi parecer, vale mucho más un hombre cortés muerto que un villano vivo.”¹⁷

No podemos olvidar que el sistema trifuncional suponía una estructura fija de la sociedad. Todos los estamentos cumplían una función. Cada estamento permitía, desde el organicismo eclesiástico, la existencia de los otros dos. Toda movilidad social estaba penalizada, prohibida, porque suponía la crisis del sistema. En Noruega tenemos un buen ejemplo en *Tale mot biskopene*¹⁸ (ca. 1200) de cómo el no cumplimiento, o la mala realización de una función, en este caso la eclesiástica, era vista como motivo de crisis, de gravísima crisis¹⁹. El rey Sverre Sigurdsson (1177-1202) en la versión noruega de la *Lucha de las investiduras* dirá lo que antes había escrito – como otros muchos – Reanut de Beaujeu en *El bello desconocido* (h 1214): “Ahora la fuerza pace en el prado: todo ha cambiado. Pero entonces existía fe y libertad, piedad y proeza, cortesía y generosidad sin villanía. Ahora hace cada uno lo que quiere y todos procuran traicionar.”²⁰

El grado de cumplimiento de las normas de la caballería y de la cortesía supondrá el grado de nobleza-caballerosidad del héroe en las novelas del género a que nos referimos. Recordemos que, a diferencia de la poesía épica clásica y del cantar de gesta medieval, el héroe novelesco no representa naciones o pueblos enfrentados a algún peligro, sino a un estamento social en crisis. De ahí que el héroe de tales narraciones busque sus señas de identidad cumpliendo minuciosamente su código de comportamiento reproduciendo un modelo

¹⁶ Duby, Georges. *Guillermo el Mariscal*. Madrid: Alianza editorial, 1985.

¹⁷ Madrid: Siruela, 1984.

¹⁸ El discurso de Sverre se fundamenta en un modelo alegórico extraído por la Iglesia de la *Biblia*: Rom 12 4-5 y Cor 12 12-30.

¹⁹ “Det er kommet en så stor sykdom på landet vårt (...) Vi begynner denne forklaring med at Krist og den hellige kirke utgjør et fullstendig legeme (...) Men dessverre, nå har alle lemmer skiftet natur. Hvert lem har nå gått fra det arbeid og den tjeneste som tilkom det”. *Sverres saga. En tale mot biskopene*. Traducción de Anne Holtsmark. Oslo: Aschehoug, 1961:263-286. Mi traducción: “Ha llegado una gran enfermedad a nuestro país (...) Empezamos esta declaración con que Cristo y la Santa Iglesia constituyen un cuerpo completo (...) Pero lamentablemente, todos los miembros han cambiado su naturaleza. Cada miembro ha abandonado el trabajo y el servicio que le correspondía.”

²⁰ Madrid: Siruela, 1983:19.

literario y religioso ampliamente conocido en la Edad Media: El rito de la iniciación.

Muchas veces ese comportamiento iniciático basado en la norma, le generará al héroe conflictos jurídicos al entrar algunas de esas reglas morales en contradicción. De la resolución correcta de tales dilemas dependerá su victoria, su identificación con el modelo caballeresco, su hacerse caballero para sí y no serlo simplemente por su origen de cuna ya que el cumplimiento correcto del ritual, de la norma, integraba al individuo en su estamento cumpliéndose así la función iniciática del mismo.

En las sociedades medievales el hombre biológico no gozaba de ningún derecho personal, pero el hombre social como representante de un grupo gozaba o padecía de los beneficios y obligaciones de dicho grupo o estamento. En ese tipo de sociedades la presencia de la ritualización de los modos de vida tenía una importancia altísima. En concreto cobraba un gran valor el rito mencionado de la iniciación ya estuviera éste relacionado con la pubertad, la vida religiosa o la pertenencia a un estamento. La novela de caballerías nos muestra la forma ritual de hacerse caballero, de asunción de los signos que vinculan al caballero con su grupo. En realidad ese tipo de relatos pueden definirse parcialmente como pertenecientes a un género moral donde el centro narrativo es la aventura, la búsqueda de aventura por parte del caballero para probarse, para constituirse como tal cumpliendo la norma caballeresca. Quizás el ejemplo – entre decenas – más característico de esa búsqueda de la identidad estamental sea el del propio Lanzarote que pierde su nombre pasando a ser el “Caballero de la carreta²¹” para volver a recuperar su nombre posteriormente o *El bello desconocido*²² de Renaut de Beaujeu cuando el “bello desconocido” recibe por fin su nombre: Guiglain y sus orígenes como hijo de Galván y Blancemal.

El nombre del caballero, como seña de identidad, era fundamental en la novela de caballerías, calificaba al caballero, le daba corporeidad a un personaje vertebrado en torno a una idea arquetípica de lo que era un héroe que provenía de las viejas materias míticas y de la propia tradición clásica.

En resumen podemos decir que la novela de caballerías construye un modelo imaginario que podríamos denominar como de la identidad del caballero. Para ello se definió un espacio desdoblado en dos, por una parte la Corte y por otra el Bosque como proyección de la anterior en la Naturaleza, en el mundo exterior. En el Bosque el caballero tendrá que resolver problemas de carácter moral propios de la Corte y ajenos a la propia Naturaleza como tal en forma de

²¹ Le Chevalier de la Charette.

²² Bel inconnu. Madrid: Siruela, 1983.

episodios entrelazados configuradores de la típica estructura narrativa del género literario del que hablamos. Es decir: El seguimiento del ritual, de la norma, transformará el caos moral en cosmos.

¿Anacronía? ¿Locura? Modernidad y juego de rol

*... llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que, si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco.*²³

Los consejos dados en el prólogo de *Don Quijote de la Mancha* nos sirven para introducirnos en el asunto que nos ocupa en este texto. En realidad la supuesta locura de Don Quijote no es más que la aceptación del modelo simbólico y ético de la novela de caballerías, su ritual implícito de iniciación, en un tiempo en el que la caballería como grupo estamental había perdido su función en una sociedad que aceptaba un modelo organizativo diferente al trifuncional. La propuesta que nos hace Cervantes es la de la reproducción del modelo caballeresco configurando un personaje que reproduce todas las virtudes del caballero: liberalidad, generosidad, horror hacia el trabajo²⁴, valor, honor estamental y cortesía. Un personaje que tendrá que salir de la Corte-Casa para constituirse como tal en un territorio externo que aunque no tenga el aspecto físico de los bosques europeos reproducirá la función simbólica de éstos: El Bosque, en este caso el lugar exterior a la Corte, como espacio normativo repleto de aventuras y encantamientos. En otras palabras utiliza un género con más de cuatrocientos años de antigüedad en extremo codificado para producir una parodia del modelo moral que propone por su anacronismo.

Una de las genialidades de *Don Quijote de la Mancha* no es que su protagonista no comprenda su entorno sino que más bien desea entenderlo a través de un código de valores ya en desuso y para ello no tiene más remedio que seguir paso a paso todos los estadios del ritual asumiendo cada uno de los

²³ Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998:18.

²⁴ En el capítulo III "Donde se cuenta la graciosa manera que tuvo Don Quijote en armarse caballero" del *Don Quijote* se recogen muchas de esas virtudes, cabe resaltar el momento en que Don Quijote afirma que no lleva "blanca"; por no mencionar el proceso de constituirse como caballero andante siguiendo el modelo canónico del género donde la reproducción de un ritual iniciático cargado de misticismo contrasta con el entorno y con los propios objetos utilizados: Una venta en vez de un castillo o una iglesia, armas muy gastadas, viejas, un caballero anciano y débil, unas venteras, mujeres rústicas, saludadas como damas y un famélico rucio en sustitución del necesario caballo de batalla.

temas y motivos pertenecientes a la novela de caballerías. Don Quijote se nos presenta como aparentemente loco porque asume lo que hoy en día definimos como juego de rol o participación en un juego o experiencia a partir del seguimiento de unas reglas determinadas. En ese sentido Alonso Quijano al principio de la novela inicia su proceso/juego de iniciación en la caballería “, le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar aventuras...”²⁵ y culmina el proceso al terminar la novela cuando afirma: “Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno”²⁶. La novela de Cervantes, pues, se abre y cierra con la entrada y salida de Quijano del mundo literario, de imágenes, de la formación moral del caballero andante. La locura no es aquí sinónimo de la marginación social producida por una no aceptación de la norma sino el resultado del seguimiento de una norma anacrónica.

La Edad Media inauguró un modelo comunicativo que combinaba la particularidad iconográfica con la universalidad discursiva esa flexibilidad era necesaria en una época en las que las distancias espaciales suponían una disfunción temporal en la aplicación de novedades estéticas o ideológicas. En el tiempo de Cervantes el modelo de la literatura de caballerías ya se había canonizado dejando de cumplir las funciones políticas y religiosas de la novela en verso. La búsqueda de la aventura o *Queste* se va a limitar fundamentalmente a su función de literatura lúdica para un público lector muy amplio que ya no reconocía ni las antiguas materias bretonas, ni los modos sociales que aparecían en esos textos. La cristianización de los mitos celtas se había producido trescientos años antes, el modelo trifuncional había naufragado en la práctica, la caballería andante se había convertido en unos hidalgos rurales y escuderos empobrecidos que habían entrado en el mundo de la novela picaresca²⁷ y el amor sublimado neoplatónico se expresaba a través de la literatura pastoril. A pesar de todo esto el modelo seguía teniendo un público lector buen conocedor del canon de la novela de caballerías: novela que se estructura por medio del entrelazamiento de hazañas, que tiene como protagonista a un caballero que se hace como tal en aventuras que son carreras de acertijos que presuponen el cumplimiento de la norma de la caballería y del amor cortés. El caballero debe buscar su identidad, su nombre, sus señas (el caballero principiante viste de

²⁵ Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998:40-41.

²⁶ Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998:1220.

²⁷ El escudero de *Lazarillo de Tormes*.

blanco sin colores, ni marcas), en un universo simbólico, en bosques de símbolos en los que dialogan paganismo celta y cristianismo y que en los siglos XV y XVI en las novelas en prosa, y en *El Quijote*, se plasmará en un sinfín de nombres estrafalarios y un mundo de magos y encantamientos.

Alonso Quijano precisa nombrar sus símbolos de caballero, el nombre de su caballo, el de su dama, el de su espada y a sí mismo – Don Quijote de la Mancha- para poder después dirigirse, enamorado, a su dama Dulcinea como el “Caballero de la triste figura” adoptando la imagen del amor como enfermedad cortés y la de él mismo como enfermo de una tristeza causada por la distancia entre los enamorados. Ahora bien esa parafernalia literaria no impide que Quijano sepa quién es: “Yo sé quién soy” dice en el capítulo V a su vecino Pedro Alonso “y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías²⁸”.

En cuanto al amor Don Quijote reproduce el modelo de la teoría del amor cortés elaborado en la poesía trovadoresca e integrado en la novela de caballería. El amor a una dama en cuestión real o imaginaria será definido como una mediación para aproximarse a las ideas de amor y belleza. Chrétien de Troyes en la estrofa VI de “D’Amors, qui m’a tolu a moi” lo dice con claridad:

Merci trovasse au mieu cuidier,
S’ele fust an tot le compas
Del monde, la ou je la quier.
Mes je croi qu’ele n’i est pas.²⁹

Andreas el Capellán (1174-1186), autor del *Tratado sobre el amor*, recogió las definiciones que del amor cortés aparecían en las canciones trovadorescas mostrando el enamoramiento como una consecución de estadios, como un proceso regulado. De nuevo la norma.

Ab antiquo quator sunt gradus in amore constituti distincti. Primus in spei datione consistit, secundus in osculi exhibitione, tertius in amplexus fruitione, quartus in totius personae concessione finitud.³⁰

²⁸ Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998:73-74.

²⁹ “Yo encontraría compasión, a mi parecer,/si ella existiera en la esfera/del mundo, donde yo la busco,/pero creo que no existe.” Traducción de Carlos Alvar. *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minnesinger*. Madrid: Alianza tres, 1981: 230.

³⁰ “Desde la antigüedad existen cuatro grados en el amor, constituidos de modo distinto. El primero consiste en dar esperanzas, el segundo en la ofrenda del beso, el tercero en el placer de los abrazos, el cuarto termina con la entrega total de la persona.” Andrea Capellán. *De amore. Tratado sobre el amor*. Barcelona: El Festín de Esopo, 1985:86-87.

En ese proceso el caballero debe probar su amor, en la pureza de la distancia, realizando toda una serie de pruebas, hazañas, en nombre de su amada para obtener así su *pretz* y la fama que lo ha de constituir en verdadero caballero. Así pues el beneficiario de tales hazañas deberá propagarlas e ir a la corte/centro del laberinto donde se halla la dama para informarle que las mismas han sido realizadas en su nombre.

– La vuestra fermosura, señora mía, puede facer de su persona lo que más le viniere en talante, porque ya la soberbia de vuestros robadores yace por el suelo, derribada por este mi fuerte brazo; y, porque no penéis por saber el nombre de vuestro libertador, sabed que yo me llamo don Quijote de la Mancha, caballero andante y aventurero, y cautivo de la sin par y hermosa doña Dulcinea del Toboso; y, en pago del beneficio que de mí habéis recebido, no quiero otra cosa sino que volváis al Toboso, y que de mi parte os presentéis ante esta señora y le digáis lo que por vuestra libertad he fecho.³¹

– Por cierto, fermosas señoras, yo soy muy contento de hacer lo que me pedís; mas ha de ser con una condición y concierto, y es que este caballero me ha de prometer de ir al lugar del Toboso y presentarse de mi parte ante la sin par doña Dulcinea, para que ella haga dél lo que más fuere de su voluntad.”³²

Un elemento fundamental del amor cortés es la utilización de modelos arquetípicos de la belleza femenina. No podemos dejar de recordar en estos momentos una canción de Guillermo de Aquitania (1071-1127), al que se le considera como el primer trovador, en la que se nos dice “Farai un vers de dreit nien” cerrando el poema con una declaración acerca de su amiga “non sai qui s’es”³³. El poeta canta el modelo de belleza, como también canta el estar enamorado cortésmente, sin especificar ni describir el objeto real de su deseo porque lo desconoce, de la misma forma que lo hará años después, como vimos anteriormente, el escritor de Troyes.

Don Quijote precisa de una Dama a la que cantar, a la que amar cortésmente, a la que sublimar como mediación hacia la belleza, porque forma parte del

³¹ Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998:101.

³² Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998:111.

³³ Alvar, Carlos. *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minnesinger*. Madrid: Alianza editorial, 1983:81-82.

canon caballeresco. Para ello escoge a Aldonza Lorenzo, una joven campesina, le cambia su identidad nombrándola Dulcinea del Toboso y la describe utilizando el modelo estético existente en su época explicando no cómo es Aldonza, sino cómo debe ser Dulcinea.

...en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quién él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo,...³⁴

De esa forma presenta en la dualidad Aldonza/Dulcinea el modelo de amor cortés siempre dirigido a una dama de la nobleza y nunca a una campesina; siempre sublimando a la mujer en dama. Para hacerlo seguirá el tópico de la *Descriptio Puellae* al uso en el Reencimiento y Barroco.

...su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas.³⁵

Cervantes para acrecentar la diferencia entre lo real y lo simbólico, entre mujer y dama, pone en boca de Sancho una descripción de Dulcinea que se asemeja a las descripciones de las mujeres rústicas, pero que también puede leerse como las descripciones sarcásticas en negativo de las damas³⁶.

³⁴ Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998:111.

³⁵ Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998:141.

³⁶ Descubrió un retrato tuyo,/y halló que tiene, al mirarlo,/cosas de padre del yermo,/por lo amarillo y lo flaco./La frente mucho más ancha/que conciencia de escribano;/las dos cejas en ballesta,/en lugar de estar en arco./La nariz casi tan roma/como la del Padre Santo,/que parece que se esconde/del mal olor de tus bajos./Avecindados los ojos/en las honduras del casco,/con dos abuelas por niñas,/de ceja y pestañas calvos./Una bocaza de infierno,/con sendos bordes por labios/donde hace la santa vida/un solo diente ermitaño." Francisco de Quevedo Villegas (1580-1645): Descripciones de este tipo pueden leerse en *Historia de la vida del Buscón llamado Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños* (1626) del mismo autor.

– Bien la conozco – dijo Sancho –, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! [...] Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire. [...] Y querría ya verme en camino, sólo por vella; que ha muchos días que no la veo, y debe de estar ya trocada, porque gasta mucho la faz de las mujeres andar siempre al campo, al sol y al aire. Y confieso a vuestra merced una verdad, señor don Quijote: que hasta aquí he estado en una grande ignorancia; que pensaba bien y fielmente que la señora Dulcinea debía de ser alguna princesa de quien vuestra merced estaba enamorado [...] Pero, bien considerado, ¿qué se le ha de dar a la señora Aldonza Lorenzo, digo, a la señora Dulcinea del Toboso, de que se le vayan a hincar de rodillas delante della los vencidos que vuestra merced le envía y ha de enviar?³⁷

Para volver al asunto explicando las razones – muy cuerdas razones – por las que Don Quijote escoge a su dama siguiendo el modelo de la literatura de caballerías que él ha escogido como modelo para constituir su yo.

Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquéllos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta; y en lo del linaje importa poco...³⁸

Al adoptar el canon de la novela de caballerías para la elaboración del *Quijote* Cervantes recoge un tema esbozado ya en la Edad Media, la vida como teatro, la interpretación de roles, y que tendrá – como tantos otros temas medievales – una reinterpretación durante el Barroco en España y Portugal. Quijano interpreta el

³⁷ Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998:283.

³⁸ Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998:285.

papel de un caballero viviendo como tal. Buen conocedor del género hará que Quijano devenga en Quijote asumiendo vestidos, lengua vasallática arcaica y normas de la caballería, para – posteriormente – alejarse de las mismas retornando a su realidad inicial.

Ante un mundo no deseado ni deseable Alonso Quijano personaje de la modernidad barroca busca y encuentra una vía de escape sin dejar de ser consciente de lo que hace. No nos puede sorprender que en el momento de su fallecimiento – cuya escenografía es la de la “buena muerte” medieval – dirija sus últimas palabras a su amigo y escudero Sancho Panza diciéndole: “Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo³⁹” acentuando así el carácter ficcional imaginario de la caballería y su literatura.

Bibliografía

- Andreas el Capellán. *De amore. Tratado sobre el amor*. Barcelona: El Festín de Esopo, 1985.
- Alvar, Carlos. *Poesía de trovadores, troveres y minnesinger. (De principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*. Madrid: Alianza editorial, 1983.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- Chrétien de Troyes. *El caballero de la carreta*. Madrid: Alianza, 1983.
- *El caballero del león*. Madrid: Siruela, 1984.
- Curtius, Ernest Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Duby, Georges. *Guillermo el Mariscal*. Madrid: Alianza editorial, 1985.
- Izquierdo, José María. *Platonismo en Provenza (Notas en torno a la condensación del discurso platónico en la poética de los trovadores occitanos del siglo XII-XIII)*. Valencia: Universidad de Valencia, 1985.
- *El espíritu del bosque. El arte como sistema comunicativo en la transición de los siglos XII y XIII*. Valencia: Universidad de Valencia, 1993.
- “*Si.m vol midons donar*. Algunos comentarios acerca de la poesía trova-doresca”. *Romansk Forum*, 8-2, 1998-2:37-56 y en Izquierdo, José María.

³⁹ Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998:1219.

“Ave/Eva: comentarios acerca de una tipología artística bajomedieval”.
Romansk Forum, nr. 17-1, 2003:59-70.

Renaut de Beaujeu. *El bello desconocido*. Madrid: Siruela, 1983.

Sverres saga. En tale mot biskopene. Traducción de Anne Holtsmark. Oslo:
Aschehoug, 1961.